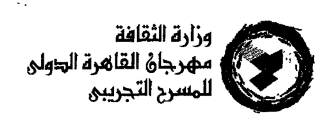
12

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة

تأليف : جينيت آر . مالكين
ترجمة : د . محمد السيد
مراجعة : د أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون





العنف اللغوى فى الدراما المعاصرة

تأليف : چينيت آر . مالكين

ترجمة : د. محمد السيد

مراجعة : د. أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزى

Verbal Violence in Contemporary Drama
From Handke to Shepard

By Jeanette R. Malkin

Cambridge University Press

1992

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت المعلومات التى توفرت أمامى استعداداً لإقامة الدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أدهشنى الإقبال الذى لاحظته من الفرق الراغبة فى المشاركة، إذ بلغت فى أكثر من بلد واحد سبع فرق مسرحية، ولا شك أن هذا الإقبال يعكس مدى المصداقية التى ترسخت، ويتمتع بها هذا المهرجان المصرى دوليا، كما يعكس كذلك فعالية شبكة علاقاته بالمؤسسات والمهرجانات المسرحية الدولية، والشخصيات ذات الثقل العالمى من المبدعين والمنظرين والنقاد من مختلف قارات العالم، الذين يشاركون فى ندواته ومناقشاته ولجان تحكيمه.

والقضية عندى هى دلالة هذا المهرجان بالنسبة للحركة الثقافية المصرية، فنجاح هذا المهرجان يعنى أننا قبلنا التحدى بأن نتعرف على الثقافات الأخرى بقيمها وأدواتها وقدراتها، دون أن نعتبرها ثقافة غالبة فنصدها، ودون أن نذوب فيها فنخسر خصوصيتنا الثقافية وإرادتنا التى نصوغ بها حياتنا وفقا لرؤيتنا للعالم، إذ حالة الانتحار الثقافى لأى مجتمع يدفع إليها أمران، إما الانكفاء الثقافى على الذات، الذى يقود إلى الهروب بالحنين إلى المفقود، والانغلاق الذاتى تحقيقًا للاطمئنان، وإما الذوبان فى ثقافة أخرى، وهذا أيضًا يعد هروبًا من المواجهة وتحمل المسئولية، وتنكرا فاضحا للذات، والأمر فى كلتا الحالتين يعكس العجز الأساسى عما ينبغى القيام به

فى اتجاه إثراء الثقافة الوطنية انطلاقًا من الواقع الفعلى ذاته. ولا شك أن علامة العافية الثقافية تكمن فى القدرة على ضبط التفاعل مع الثقافات الأخرى، وفتح المجال أمام الممكن دون الانكفاء أو الذوبان، فهما يشكلان خطراً على تقدم المجتمعات، لذلك كان هذا المهرجان أحد جسور التفاعل مع ثقافات العالم؛ للتحريض على ممارسة الخيال الذى يوسع أفق التوقعات، ويتيح الوثبات التى تفك عن الفكر إلزام الواقع؛ ليفتش عن صيغ تطوير وتحسين الحياة، باعتبار الخيال بوتقة الإبداع، وهو اتجاه تحرص وزارة الثقافة عليه لأنه يستهدف شحذ الخيال، وإغناء أذهان الناس، ويعمق قيمة الاستيعاب، فالمجتمع الذى يبدع، ويستمر فى ممارسة الإبداع فى كل مجالات الحياة، هو المجتمع الذى يحقق الثقة بالذات.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

نحاول هذا العام من خلال الندوة الرئيسية للدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، استقصاء أبرز اتجاهات التجريب فى مسرح القرن العشرين، والكشف عن أسسها لنجلوا بعض منطلقاتها وخطواتها واتجاهاتها، سواء فى الأشكال المغايرة فى تركيبة النص، أو تيارات الإخراج المختلفة فى تشكيل صورة العرض المسرحى، أو دور المعامل والاستديوهات والورش المسرحية وأشكالها فى تطوير تقنيات الممثل، استهدافا للوقوف على نقاط ارتكازها الأساسية، وتعددها وتنوعها عبر صورها المختلفة فى المجتمعات والحضارات، بإبداعاتها المتراكمة التى حققتها استجابة لقضاياها، فى مواجهة السائد والمهيمن، فنتتبع كيف كانت رحلة الأفكار وسفر الأذواق وتفاعلاتها، لنتعرف هل كانت محض محاكاة واستنساخ، أم مسخًا، أم وعيًا بالراهن ومحاولة فك أسر الخيال من خلال فكر مُسائل غير مقلد أو مكابر، أم أنها مجرد **"عواطف مشبوبة"** تتنازع المبدعين، باعتبار أن العواطف المشبوبة تلعب دور المنشط والدافع لنمو القدرات والمشاعر البشرية، جملة تساؤلات تتراوح أجوبتها بين الشقين النظرى والتطبيقى، وقد حشدنا لهذه الغاية مجموعة منتقاة من شخصيات الأسرة المسرحية العالمية، ليس اكتفاء بالوقوف عند حدود الفهم، بل لنتجاوز ذلك إلى تحرير الواقع المسرحى من الجمود، وحثه على التجدد، وأيضًا محاولة تقييم تلك الاتجاهات

بروح نقدية، ليس بقصد الإقصاء كنوع من الحماية السلبية، لكن بقصد استحضار حيويتها وقدرتها على تجاوز التكرار، وأيضًا الكشف عن إمكانات تعميق الاتجاه المتحرك الحامل للتغير الذى يغذى قدرة التميز.

ولأن المعرفة تمكننا من التوقع، فقد طرحنا إلى جوار **"الندوة الرئيسية"** موضوعًا آخر للنقاش من خلال **"المائدة المستديرة"** كمحاولة لقراءة **"مسرح القرن الحادى والعشرين فى ضوء المتغيرات"**، وبالطبع نستهدف -قصداً- علاقة التجاور بينهما، إذ نسعى إلى التنبؤ بالمستقبل الذى نرى أنه يتمفصل على محاولات التقدم التى أنجزها الإبداع المسرحى، متمثلا فى مسارات اتجاهات التجريب فى القرن العشرين، وذلك لنحدد الأحكام التى تحاول أن تستمر بما تضخه فى وعى ولا وعى المبدعين كنماذج مطروحة للتقليد والاحتذاء، والتى تبدو أشد خطراً وأكثر استعصاء على المقاومة حين تدعمها سلطة ما، تسعى إلى القولبة، وتحرض على اتباع نماذج مقننة، وتغوى بالاستغناء عن متغيرات الزمن، وهو ما يؤسس لانهيار الإبداع، وضياع حق الحرية الذى لا يتأكد إلا بحماية حق الاختلاف، وهو مايعنى أن المبدع يسكن حسه ولا يسكن أى إطار يحده، بل يتصدى لكل صناعة صماء جاهزة تقيده، حيث المغامرة الإبداعية ترفض أية هيمنة تتلبسها، تحاول أن تمسخها لتخنق جوهرها، إنها تسعى دائمًا إلى التحرر من القواعد الخارجية وكسر طوق المألوف المتكرر، فالمغامرة الإبداعية إذا فقدت حريتها، فإنها تعدم وجودها، وتتقلص منها الدهشة. وقد دعونا نخبة من شخصيات عالمية متعددة فى مجالات المسرح والفكر قادرة على سبر أغرار المستقبل لنتحاور معها.

إن ما تطرحه هذه الدورة لا يدين للصدفة، بل هو نتاج انفتاحنا على العالم وعلى مدى اثنتى عشرة دورة لهذا المهرجان، الذى قذف به صاحب فكرته الفنان فاروق حسنى

وزير الثقافة، تصديًا لسكون مرعب، باعتبار أن الخيال لا يسكن بل يتخالف، وجوهره هو التنوع لا التكلس، وشرط الإبداع الحقيقى أن يبهر ويصدم ويحرك المشاعر، ويحلق ليستحوذ على العالم، وتلك هى قوته السحرية التى تجعل وعينا ذاته يتغير، بل تؤججه وتفجر طاقته حتى لا نمارس وظيفة تكرار الواقع، وأيضًا لنعزز لدينا الحلم بعالم مغاير ومتجدد يقاوم دائمًا جرثومة التجمد.

تحية لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى أتاح هذا القدر من التفاعل مع العالم من حولنا، باستضافة عروض مسرحية، وإجراء مناقشات فكرية يشارك فيها كوكبة من الشخصيات العالمية، وترجمات لأهم الكتب فى مجالات وتيارات المسرح، فى العالم، بلغت حتى هذه الدورة **(مائة وأربعين)** كتابًا مترجمًا عن معظم لغات العالم.

أ.د. فوزى فهمى

الفصل الأول

المقدمة

إن البحث الدرامى فى العلاقة التى بين الإنسان ولغته يعتبر بالكاد ظاهرة معاصرة بشكل فريد فى الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . فمسرحية **الملك آبو** لچارى (١٨٩٦) ومسرحية **بيجامليون** لشو (١٩١٣) **والرجل الصعب** لهوفمان ڤال (١٩٢١) وبعض الأمسيات المسرحية لدادا وأعمال أودون ڤون هورڤاث وماريلوريس فليس جميعها توحى بدرجة مختلفة اهتمامًا بهذا الموضوع . وتختلف مجموعة مسرحيات ما بعد الحرب المذكورة هنا مع ذلك فى تصعيدها للغة إلى النقطة المركزية فى رؤيتها التشاؤمية على قدرة الإنسان فى الاحتفاظ بحريته وإنسانيته فى مواجهة سلطان الألفاظ وفى تحذيرها بأن الإنسان قد أصبح سجينًا لكلامه . ويوجه تصرف اللغة العنيف نحو الجمهور وكذلك نحو الشخصيات . وفى أى الحالتين فإن اللغة تحاكم: حيث تقف متهمة باستغلال وتشكيل الواقع وبإحلال التعبير الآلى والمتحجر محل التفكير الناقد وبانتهاك تلقائية الإنسان وبتدمير فرديته .

وتتنوع المسرحيات التى تعبر عن وجهات النظر هذه من حيث المصطلح والجنس الأدبى والموضوع. ومع ذلك فهى جميعها تتجاوب مع المعيار المزدوج والذى اخترت نصوصى طبقًا له ، فمن حيث الفكرة فهى جميعها تهتم باستبعاد الإنسان وكونه

ضحية من خلال التركيبات اللغوية الموروثة أو المفروضة ، ومن الناحية الدرامية فهى كلها تقدم تصرفات محسوسة للغة تتسم بالعنف والإجبار والسيطرة . وتتحول اللغة إما إلى عامل درامى مضاد يدمر الشخصيات أو يدفعها إلى التوافق من خلال تركيباتها المعطاة مسبقًا ، أو أنها تصور كسجن لايمكن الهروب منه والذى يقرر مصير الشخصية ويرسم حدود عالمها المتعلق بالأخلاق والمفاهيم . ويترجم هذا المحور المزدوج إلى أشكال درامية متعددة فى أكثر من اثنتى عشرة مسرحية بعد الحرب مذكورة هنا . وهناك على سبيل المثال دراما الفكرة المجردة فى مسرحية **كاسبار** لهاندك (عنوان بديل هو : عذاب اللغة) حيث تبدو اللغة كعامل مضاد ، قوة تشكل الإنسان وتنزل به إلى درجة من الطاعة العمياء ، وغرابة مسرحية **الدرس** لأيونيسكو والتى تبدو اللغة فيها أحد الأسلحة الطاغية فى السيطرة والتدمير ، والواقعية الزائدة فى مسرحية **الجاموس الأمريكى** لماميت أو فى مسرحية **فناء المزرعة** لكروتذ حيث تصبح اللغة سجان ووحش. وهناك العذاب والاستفهام المهددان فى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** لبينتر حيث يحول الكلام والتفكير الشخصى المنبوذ اجتماعيًا إلى شخص متوافق معه ، تعرية العقيدة والرطانة فى مسرحية **حفلة الحديقة** لهافيل والتى تبدو فيها اللغة وهى تجسم وتتحكم فى النفوذ السياسى ، والذم الذى لا يتوقف وإحلال الواقعية فى مسرحية **من يخاف فرجينيا وولف؟** لألبى والتى فيها تحدد القسوة اللغوية علاقة الإنسان ، ومعارك اللغة فيما بعد الحداثة فى مسرحية **أسنان الجريمة** والتى فيها تعتمد القوة والهوية على امتلاك الأسلوب اللغوى المقنع . والسبب فى أن هذه المسرحيات وكذلك المسرحيات

الأخرى المتصلة تحتاج إلى دراسة هو أن كلاً منها يركز على العلاقة بين الإنسان ولغته وجميعها تحتوى على استخدام مميز للغة كشكل من أشكال العدوان . وعلاوة على ذلك فهى تجلب إلى حيز الضوء علاقة جديدة بين اللغة الدرامية والعنف الدرامى .

وهكذا فإن المسرحيات التى نناقشها هنا تركز على عمل اللغة . فاللغة إما موضوع ظاهر وواضح أو أنها تتوارى إلى درجة تجعل معها من المستحيل تحليل أفكار المسرحية الرئيسية بدون التعامل بوضوح مع اللغة السائدة فيها . وبهذا المعنى فإننى أتعامل مع مسرح اللغة .

وفى عام ١٩٥٦ نشر چين ڤانيير مقالة فى مجلة المسرح الشعبى **Théâtre pop-ulair** بعنوان "Languages de L'avante garde" وقد ترجمت هذه المقالة وطبعت فى عام ١٩٦٣ فى مجلة **Tulane Drama Review** وذلك "كمسرح اللغة" وفى هذه المقالة المؤثرة يميز ڤانيير بين ثلاث أنواع مختلفة من اللغات الدرامية : "التقليدية" وهى لغة درامية تمثل عواطف وأفكار الشخصيات ، وعلاقاتها "النفسية" والتى تقوم اللغة فقط بترجمتها . وهذه اللغة دائمًا قريبة من لغة العامة والتى كتبت من أجله ولهذا فهى لا تستدعى اهتمامًا غير عادى . والنوع الثانى من اللغة الدرامية هى تلك التى تعمل "جسديًا" وفق جمهورها "مسببة إزعاجًا لعلاقته مع العالم" وذلك من خلال استفزازه وإجباره على الدخول إلى عالم المسرح المبالغ فيه تحت حماية أرتود والذى من خلاله تصبح اللغة "شكلاً من الأشكال الصوتية للإشارة". ويدعى ڤانيير أن هذه اللغة

قد أحدثت ثورة فى **طبيعة** اللغة الدرامية ولكن ليس فى وظيفتها لأن "هذه اللغة تظل دائمًا مفهومة فى نهايتها المسرحية" بمعنى أن اللغة تقوم بوظيفتها كعنصر فى الحدث المسرحى وليس كموضوع أساسى تهدف إليه الدراما . وقد ظهر النوع الثالث من اللغة الدرامية بعد الحرب العالمية الثانية وهو ما تطلق عليه ڤانيير "مسرح اللغة" حيث تتغير **وظيفة** اللغة تمامًا . واللغة التى إلى الآن قد قامت بوظيفتها فى ترجمة الأحوال النفسية أو كإشارة مسرحية تصبح هنا "مضمون الدراما نفسها" وتوجد أمامنا "كواقع درامى" وهكذا تتحرك اللغة إلى مقدمة خشبة المسرح عاكسة ليس عالم الدراما ولكن نفسها . وللمرة الأولى تجد اللغة نفسها "مكشوفة أدبيًا على خشبة المسرح ومرتقبة إلى جلال الموضوع المسرحى" (تأكيد ڤانيير) . وقد أصبحت اللغة موضوعًا وهدفًا للدراما ومعها يأتى الفن المسرحى فى العلاقات الإنسانية فى مستوى اللغة نفسها . ويقصر ڤانيير دراسته عن الوظيفة الجديدة للغة على مسرحيات بيكيت وآداموف وأيونيسكو وهكذا يزعم بأن هذه اللغة تخلق "دراما السخف" فى المسرح المضاد . ومعظم المسرحيات التى سوف اعرضها فى تناول هذا الفن المسرحى "فى مستوى اللغة نفسها" كانت قد كتبت بعد مقالة ڤانيير ، وهكذا تصبح رؤيته المحدودة مفهومة . وبينما تقبل هذا التحليل لدراما ما بعد الحرب والتى فيها تظهر اللغة نفسها وتصبح العمل الرئيسى فى المسرحية ومحور مضمونها ، فإننى سوف أوسع من هذه الفكرة لأوضح أن الوعى اللغوى الناقد يتعدى مجرد السخف الدرامى. ومشكلة هذا التعريف المحدود تكمن فى تطلبه خاتمة فلسفية محدودة بقدر متساوٍ . ويتفق مارتن ايسلين فى تحليله

عن اللغة فى كتابه **مسرح اللامعقول** (١٩٦١) يتفق مع كثير من أراء ڤانيير ويشد انتباهنا إلى الحقيقة بأن اللغة عديمة القيمة والتافهة فى مسرح اللامعقول تفترض وتكشف عن "عدم كفاءة" فى التعبير وفجوة عميقة بين احتياج الإنسان إلى ما **يقصده** وعدم قدرة اللغة الآلية وغير الصادقة على التعبير عن كرب الواقع . والبعد عن اللغة "وفشلها فى التعبير" قد صور فى كثير من دراما اللامعقول حسب قول ايسلين كتعبير من الانعزال الاجتماعى والوجودى . وكما يوضح أيونيسكو فى **السوبرانو الصلعاء** ١٩٤٨ فإننا نقف خارج الكلمات التى ننطق بها ، الكلمات التى تزدخر بالحياة والمنطق من نفسها والتى تعيق وحدة وأصالة الاتصال . وبالنسبة لأبونيسكو فإن "الكلمات هى فقط مجرد ضوضاء مجردة من كل المعانى . فهذه المنازل والسماء هى مجرد واجهة للاشىء ، فالناس يبدو أنهم يتبخرون وكل شىء معرض للتهديد بما فيهم أنا وذلك من خلال الغرض الصامت فى أننى لا أعلم ما الهاوية "وهذه النظرة العابثة تنمى مفاهيم مرض لغة القرن والتى كانت قوية بوجه خاص فى أوروبا الوسطى . ومن كالفا حتى هوفمانثال وبورش وكروس إلى أيونيسكو يتضح معنى اليأس اللغوى فى "الأزمة التى مر بها عدد كبير من الكتاب الجادين فى تلك المرحلة" حسب قول ايريك هيلر . وقد تساءل ييتس فى ١٩٠٤ عما إذا كان ممكنًا خلق مسرحية يمكن أن تعيش "من خلال لغة سقيمة تحتضر". وقد أعطى هوفمانثال هذه الأزمة تعبيراً مقنعًا فى مسرحية "خطاب اللورد تشاندرس" (١٩٠٢) . وليس بخلاف روكونتين عند سارتر فإن اللورد تشاندرس يعانى من حالة غثيان عندما يواجه كلمات كانت ذات مرة تنساب "كقناة لم

تسد أبداً" مع "شغل داخلى حقيقى وعميق" والان قد تحولت إلى "دوامات" تسبب لى حالة من الدوار وتقود إلى لاشىء" وبسبب حالة الاعياء التى أصابت لورد تشاندرس من تلك الكلمات فإنه يؤثر الصمت وقد ترجم هوفمانشال فيما بعد هذه النظرة التشاؤمية للغة إلى شكل درامى فى مسرحية **الرجل الصعب** و"الرجل الصعب" هو هانزل كارل بول والذى قد دفن للحظات فى خنادق الحرب العالمية الأولى يدرك استحالة التجربة التى "لايمكن التعبير عنها :

> **إننى أعترف بأنه من السخف أن يتصورالإنسان بأن مجرد ربط الكلمات ببعضها بمهارة يستطيع الممارسة . ويعلم الإله إلى أى مدى يكون التأثير عظيمًا فى حياتنا حيث يعتمد كل شىء فى المدى الطويل على ما لا يمكن التعبير عنه فى الأساس. ويرتكز الكلام على زيادة غير لائقة من التقدير الذاتى .**

ويستنتج بوهل من خلال ما يحيط به من مزاح اجتماعى تافه يصدر من أصدقائه وخدمه وهو يراقب تراجع المعنى مع كل محاولة من جانبه لترجمة ذلك إلى كلمات انه الكلام هوشىء بذىء ، تدنيس الحقيقة النهائية التى لا يمكن التعبير عنها بالتجربة . ومثل لورد تشاندرس فهو يرفض اللغة . وهذا الفصل عن المعنى ، الفجوة الموجودة بين اللغة والخبرة هو أحد الموضوعات الرئيسية فى دراما السخف (وسوف تتم مناقشته فى الفصل الثالث) ومع ذلك فهذا ليس هو موضوع هذا الكتاب . وقد تحول الفصل إلى

عدوان فى المسرحيات التى سوف أناقشها . ولم تعد اللغة تصور على أنها سخيفة أو معزولة ولكن تبدو وهى مسيطرة بشكل فعال وهى قوة تتحكم فى الإنسان وتتلاعب به وتصبح جوهر وجوده وحدود عالمه . وهكذا فإن تركيزى سوف يكون مختلفًا عن تركيز ثانيير ، والنشاط اللغوى والذى سوف أقدمه يعمل ليس فقط للارتقاء باللغة إلى بؤرة الاهتمام ولكن أيضًا كتعليق على طبيعتها : اللغة كعدوان . وهذا العدوان الذى يبلغ أقصى درجاته له فى كثير من المسرحيات التى ستناقش يوحى بعلاقة تهديد وازعاج بين الإنسان المعاصر ولغته . وأحد الأسئلة التى تطرحها هذه المسرحيات هو : هل نحن نتحكم فى اللغة أو هل هى التى تتحكم فينا ؟ هل اللغة تتكلم **عنا** ؟ - أو تتشكل من **خلالنا** ؟

ولقد نشرت مسرحية **الرحل الصعب** فى كتاب عام ١٩٢١ . وفى ذلك العام كان هناك كاتب نمساوى آخر يسمى لوديج ويتجشتين قد نشر مسرحية **Tractatus Logico Philosophicus** وهو عمل قد واجه أسئلة مشابهة بشكل مختلف إلى حد ما . وكان ويتجشتين مهتمًا بالحدود المنطقية "لما يمكن قوله" ، حدود ما هو مشروع فلسفيًا وهكذا يحمل فى طياته تعبيرات صادقة من حيث المنطق . ومن خلال إجراء صارم ورياضى تقريبًا حاول ويتجشتين أن يقهر "افتنان ذكائنا بوسائل اللغة" . وفى بحثه عن العلاقة بين الكلمة والحقيقة فإن ويتجشتين فى **Tractatus** يجد فى النهاية الحقيقة مدفونة تحت تراجع الكلمات اللانهائى . وهو يزعم أن اللغة تستطيع فقط أن تصور بصدق جزءًا بسيطًا من الواقع : وبالنسبة للبقية فإن اللغة مشكوك فى قدرتها

على ذلك . وقد أعتقد ويتجشتين أنه إذا استطعنا فقط أن نتعلم كيفية استخدام اللغة بشكل صحيح ولانحمل الكلمات "بالمعانى" - الغيبية والجمالية والأخلاقية والتى لا يمكن أن تساندها ، عندئذ يحل الوضوح محل الفوضى . وكان ويتجشتين يحارب "خرافة الكلمة" كما كان الأمر عند فرتيز موشنر منذ عشرين عامًا . وقد تولد الشك المعرفى عند موشنر من فقدان الثقة الشديد فى الكلمات والتى قد جادل بأنها دائمًا بعيدة عن التجربة وهكذا لا يمكن أبداً أن تتكلم فعلا عن الواقع - ولكن فقط عن نفسها . وفى كتابه **إسهامات نحو نقد اللغة ، ١٩٠٢**) يجادل موشنر بأن اللغة لايمكنها أن تسوق الحقيقة ولكن ما يعادلها فقط من عدم الدقة والغموض العاطفيين . ومثل ليبنتز ، وهيرور . أو هامبولدت قبله ، أو سابير أو ورف بعده ، فإن موشنر يسوق حالة للنسبية الحتمية وقوة اللغة والتى تحبس كل منا بداخل القشرة اللغوية الفردية وهى تحدد نظرتنا عن العالم وعن أنفسنا (وسوف نناقش هذا فى الفصل الرابع) : وقد مارس كل من بوشنر وويتجشتين نقداً للغة . وقد تأثرا بنفس الوعى عن "أزمة" اللغة والتى أصابت هوفمانثال بالشلل ولذلك كان لديهما الأمل فى جعلنا نتخذ موقفًا أكثر نقداً نحو اللغة حتى نكون على وعى أكبر بالخطر الذى سببه الاستخدام غير الواعى وغير المسيطر عليه . وهكذا فهم ينضمون إلى صف طويل من الفلاسفة وعلماء اللغة والنقاد والذين كانوا يبحثون من خلال الشك فى اللغة عن الهروب من تهديد اللغة وتشجيع إعادة التقييم الناقد لوسائل الكلام . وهكذا من ليبنيتز إلى ورف هناك موضوع شائع عن طغيان الكلمات وإخضاع الإنسان من خلال ذلك

والمفروض أن يكون الإنجاز المتوج لانسانيته : اللغة . ان "إخضاع" الإنسان من خلال اللغة وأنظمتها يعتبر أيضًا عنصراً متضمنًا فى الحركة الفلسفية / اللغوية المعاصرة المؤثرة ، التركيبية مع أن هذا الإخضاع هنا ليس بالضرورة منتقداً . وحيث إن جذور التركيبة توجد فى النظرية اللغوية فإنها تدرس الوظيفة الداخلية للأنظمة وذلك بفصلها عن سياقها التاريخى و"بتصنيفها بعيداً" عن كل من الهدف (التاريخى) الحقيقى لتحليلها والعامل البشرى الذى من خلاله تعمل الأنظمة . وبتغيير النظرة الإنسانية والتى تجد مصدر المعنى فى الفرد ، يركز التحليل التركيبى على نظم القواعد التوليدية والتى تعمل من خلال الفرد ولكن لاتنطلق ولا يتحكم فيها . وطبقًا لچوناثان كولر فى دراسته عن **الشعر التركيبى** :

> **عندما يتم حرمان الموضوع الواعى من دوره كمصدر للمعنى – وعندما يفسر المعنى وفقًا للنظم التقليدية والتى تهرب من فهم الموضوع الواعى، فإن النفس لا يمكن التعرف عليها بالوعى . فهى "تتحلل" لأن وظائفها تترك لمجموعة من النظم المتداولة بين الأشخاص التى تعمل من خلالها . والعلوم الإنسانية التى تبدأ بجعل الإنسان هدفًا للمعرفة تجد فى تقدمها أن "الإنسان" يختفى تحت التحليل التركيبى .**

ومهما تكن قيمتها الفلسفية أو أهميتها كوسيلة للتحليل الثقافى فإن التركيبية فى أشكالها المتنوعة قد حرمت بالتأكيد النفس العاملة من الإرادة الحرة وهكذا أعادت

تأكيد السيطرة الحتمية لأنظمة العلامات ومن بينها والأهم اللغة - على الإنسان . وتنعكس وجهة النظر هذه والسياق الثقافى أو توضع موضع التساؤل فى بعض المسرحيات التى ستناقش . و"العدوان" الذى تناقشه هذه الدراسة يركز بقدر كبير على حركة الإنسان فى فقدانه للاستقلالية وللنفس من خلال الضغوط والاتجاهات الهابطة أو الإرادة المسبقة للغة . وهكذا فإن علماء اللغة والفلاسفة الذين سبق ذكرهم من بين آخرين غالبًا ما يؤكدون على ، وأحيانًا يخبرون بصراحة ، جوهر المسرحيات التالية .

إن هذه الدراسة تتكون من أربع فصول أساسية كل منها يفحص مسرحية واحدة أو مجموعة مسرحيات . ويختلف محور كل فصل ، مع اقتراح سياقات عامة أربع يمكن بداخلها التركيز على الأفكار الجديدة المختلفة وتلميحات العدوان اللغوى . والتقسيم يكون كالتالى :

فى "عذاب اللغة" (الفصل الثانى) تقدم لنا مسرحية **كاسبار** لبيتر هاندك سياق نظرى أو رسمى لدراسة "إلقاء الخطبة" عند الإنسان أو تقديم موضوع كلامى إليه. ويخلق كاسبار الذى يبدأ المسرحية كعقل فاضل قبل أن يتشكل ، يخلق كاسبار ويدمر من خلال "أصوات" غير مجسدة تجبره على استيعاب الفكرة التجريدية للغة العامة - جمل "نموذجية" تحث على سلوك "نموذجى" - وهكذا تصبح مثل اللغة نفسها ذو تركيب جيد . وينكشف كاسبار كشخص بدرجة أقل من كونه عملية ، عملية الدمج المجبرة للإنسان فى نظم اللغة البروكرستيزونية . وتصبح هذه النظم مشنقة لوعيه وتحدد

أفكاره وقيمه وهكذا حدود إنسانيته . وبسبب هذا سيتمرد كاسبار وهاندك. و"الإسكات بواسطة اللغة" (الفصل الثالث) يرى اللغة من خلال السياق السياسى أو القوة . وتعرض المسرحيات التى أناقشها - مسرحيات أيونيسكو ، وبينتر ، وهاڤل . تعرض أشكالا من سيطرة الإنسان واستبعاده من خلال اللغة . وفى هذه المسرحيات فإن اللغة تستولى على الشخصيات التى إما تدمر كما هو الحال فى مسرحية __الدرس__ أو "تتحول" كما هو الحال فى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** أو **حفلة الحديقة** وتجبر على تشكيلات لغوية موجودة مسبقًا والتى بشكل واضح أو مستتر ، تشير إلى ايدلوچية مسيطرة . ويعمل الإجبار على التوافق والإتساق من خلال عدة وسائل متكررة : الآلية اللغوية ، إضفاء البعد الشعائرى للغة وتحويلها إلى صيغة سحرية ، استخدام الرطانة والأشكال الممتدة والتى تتحكم فى المعنى وتعوق تطوره . وفى كل حالة فإن التحكم فى اللغة يعنى التحكم والتلاعب بالقوة . و"اللغة كسجن" (الفصل الرابع) يركز على التلميحات الاجتماعية للحرمان اللغوى . ويعيد كروتز ، وبوند ، وماميت خلق اللغة المقيدة جذريًا والمبعثرة التى تتحدث بها الطوائف الاجتماعية المهمشة والمتدنية . وبالرغم من أن مسرحياتهم لها جذورها فى ثلاث جنسيات مختلفة فإنها تشترك فى استخدام لغة مبتذلة لا تحقق التواصل ، لغة "ليست مملوكة" ، تضخم زائد وتظهر العلاقة بين العجز عن الإفصاح والوحشية . ولأنها محرومة من الخيارات اللغوية ، فإن الشخصيات تظهرعجز واضح فى العاطفة وتبدوا جميعها محكومة من قبل الفقر اللغوى والذى يشكل رغباتها المحدودة ويخبر عن سلوكها العنيف . وتدين وتتهم

المسرحيات السبع والتى ستناقش هنا العلاقة الحتمية بين الفقر اللغوى والفجور الاجتماعى . و"المصارعة مع اللغة" (الفصل الخامس) يركز على السياق الشخصى للعدوان اللغوى . ومسرحية **ألبى من يخاف فرچينيا وولف ؟** ومعارك الأسلوب اللغوى فيما بعد الحداثة لشيبارد التى تتمثل فى **أسنان الجريمة** تقدم نماذج للربط بين اللغة والهوية وصراعات العلاقة . ولأنها عدوانية ومدمرة تعمل اللغة هنا كسلاح خطير وكشكل من أشكال التمرد ضد التوافق القاتل . والاستخدام الكثير للغة الوعى الذاتى والإشارة الذاتية تنبهنا إلى مركزية اللغة فى تكوين الهوية الشخصية والمسئولية بين الأشخاص .

الفصل الثانى

عذاب اللغة : حول كاسبار لبيتر هاندك

إن اللغة وليس الإنسان هى التى تتحدث ، فالإنسان يتحدث فقط إلى الدرجة التى يتفق بها مع اللغة بمهارة .

إن هذه العبارة من مارتن هيدجر ربما تكون قد كتبت على يد بيتر هاندك Peter Handke عن مسرحية كاسبار **Kaspar** . وهى تلخص بدقة نظرة هاندك أو إلى حد ما نقده للغة وفى صوت متحكم فيه وحساس لنسيج وإيقاع الجملة المركبة جيداً - والتى هى صدى لنفس جملة هاندك . وتعتبر مسرحية **كاسبار** (١٩٦٨) هى المسرحية الأولى الكاملة لهاندك عن اللغة والأساليب التى تشكل بها اللغة حياة الإنسان . و"قصة" المسرحية تدور حول رجل صامت - كاسبار - وكيف يخلق ويدمر من خلال اكتسابه القهرى للغة . ويمكن اطلاق تسمية **"عذاب الكلام"** أيضًا على المسرحية ، هكذا يكتب هاندك موضحًا نظرته إلى العلاقة بين اللغة والإنسان : إنها علاقة عذاب وألم واكراه ، ويوضح هاندك بقوله إن المسرحية تبين "كيف يمكن جعل شخص ما أن يتكلم من خلال الكلام" . وهذا هو الحدث المركزى فى المسرحية : الكلام (يمثله ثلاث أصوات مجردة ، (الملقنون) والذين يخلقون (كاسبار) الصامت فى صورته الخاصة . وهناك أيضًا الشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية : كاسبار ، مهرج، فكرة تجريدية إنسانية يطلق عليها هاندك بشكل ساخر "البطل" ، والكلام ، أصوات تسمع عبر

مكبرات الصوت ، ويتفاعل مع كاسبار ويتصارع معها أيضًا ، وهذه الأصوات تجبره في النهاية على أن يصبح مثل الكلام نفسه . مرتب ومركب بشكل جيد. وبالطبع فإنه إساءة استخدام للمصطلحات الدرامية التكلم كما لو أن لدى "قصة"، "حركة" و"شخصية" بالارتباط مع **كاسبار** . وعلى أية حال فهذه تعبيرات في مسرح الوهم الذى يرفضه هاندك . ولا يحكى هاندك قصة من خلال حركة الشخصيات – فهو يبين حركة الكلمات على خشبة المسرح : كأنها حدث مسرحى .

> **إن الجمهور لابد أن يدرك في الحال أنه سوف يشاهد حدثًا على خشبة المسرح فقط وليس في واقع آخر . ولن يتوافر لديه تجربة القصة ولكن سيشاهد حدثًا مسرحيًا ... لأنه ليس هناك قصة سوف تحدث ، ولن يكن الجمهور في موقف يسمح له بتخيل أن هناك نتيجة للقصة غير التى لديهم ...**

وهو لا يختلف عن بريخت Brecht ، حيث يبذل هاندك جهداً عظيمًا ليبعد الجمهور عن الحدث الذى يقع على خشبة المسرح ، ليواجه الجمهور بحدث خشبة المسرح، وفى النهاية يأمل "في جعلنا مدركين" ، أكثر حساسية ، وأكثر وعيًا من خلال حدث خشبة المسرح . وفى مسرحيته الكلامية المستفزة للجمهور **Sprechstück** ، **مضايقة الجمهور** (١٩٦٦) يتحول الجمهور إلى "الحركة" وتهاجم الحركة وتصبح موضوع المسرحية . وتضم مسرحية **كاسبار** عناصر من هذا النوع ، ولكن العدوان اللغوى أكثر

تعقيداً من ذلك وهو يهاجم ليس فقط الجمهور (خاصة من خلال الاصرار الشديد على النص المتقطع) ولكن أيضًا يدمر شخصية كاسبار والأهم من ذلك أنه يعرض شراسة اللغة نفسها . "إن الشيء الوحيد الذى يشغلنى ككاتب ... هو الغثيان عند إلقاء خطبة فيها عناء والتصرف الوحشى الناتج للناس" هكذا أخبرهاندك. وهذه الصلة بين الكلام والوحشية ، الادعاء بأن الكلام هو نوع وحشية ، هو موضوع معظم مسرحيات هاندك الأولى ولكنه يعرض بشكل مترابط جداً فى مسرحية **كاسبار**.

ومن ناحية الموضوع فإن مسرحيات هاندك لها جانبان أساسيتان : فهى تهاجم تقاليد المسرح الوهمى وجمهوره الراضى عن نفسه وهكذا يستمر التقليد المسرحى الرافض والذى يبدأ من جارى Jarry حتى دادا Dada ، وارتود Artaud ، وبراندیلو Pirandello ، وبريخت Brecht ويشمل المسرح التجريبى المعاصر فى معظم أشكاله . وهذا الموضوع يعلن عن نفسه بشكل خاص فى مسرحيات الكلام" عند هاندك ولكن أيضًا يحدث فى مسرحية **كاسبار** ، كودليبت Quodlibet (١٩٧٠)، و "النزهة عبر بحيرة كونستانس" The Ride across Lake Constance (١٩٧١) . وفى هذه المسرحية الأخيرة فإن "الشخصيات" (فى النص المطبوع) تسمى بأسماء ممثلين ألمان بارزين ، وهكذا تبرز أنه ليس هناك أية شخصيات ، ممثلون فقط على خشبة المسرح يمثلون أنفسهم . والموضوع الثانى لهاندك يتكرر بشكل استحواذى أكثر فى مسرحياته ألا وهو : مسرحة طبيعة اللغة . وكما يقول ريتشارد چيلمان فإن مسرحيات هاندك "توضح إلى أى درجة نحن نعمل بالكلمات وكيف تؤثر هى علينا ... إن الفن

المسرحى عند هاندك يأتى مباشرة من إحساسه بالغثيان ، ذلك الشعور المرضى الذى ينتابه من رؤية اللغة وهى تهرب من سيطرتنا ، شعور العجز فى مواجهة سيطرتها وحياتها المستقلة". وهذا الغثيان هو نتيجة للأسلوب الخطابى الغبى وبداية للشفاء . "لابد للفرد أن يتعلم أن يصاب بالغثيان عن طريق اللغة كما حدث لبطل **غثيان** سارتر" هكذا قال هاندك. "وسوف يكون هذا على الأقل بداية الوعى" . وهذا الغثيان مشابه لحالة الدوار التى مر بها أيونيسكو فى أثناء كتابته لمسرحية **السبرانو الصلعاء** . وقد شعر أن اللغة "أصابها الجنون" ، وبدلا من أن تؤدى خدمة أصبحت سيداً للمتكلم . وبالنسبة لهاندك كما بالنسبة لأيونيسكو ، وبينتر وهاڤل وألبى وكاتبى الدراما الأخرين فى فترة ما بعد الحرب - تبدو اللغة وكأنها لها حياتها الخاصة ومع هذه الحياة اغتصبت الواقع بقوة شيطانية وهددته .

إن هدف هاندك المعلن فى "أحاطة" جمهوره بالكلمات هو تمثيل مسرحى لكيفية عمل اللغة فينا : وضعنا داخل قوانينها وحدودها الخاصة . وقد كرر هاندك قوله بأن الهدف من مسرحياته ليس "القيام بثورة ولكن الإدراك" والاعتقاد بأن أدبه "يمكن أن يؤثر فى تغيرات الآخرين". وما لابد أن نعى به هو بالضبط خطورة خضوعنا لأشكال لغوية موروثه تتحكم فى وعينا وتحدد أفكارنا ومشاعرنا وتحركنا . إذن فإن هاندك متورط فيما أطلق عليه فريتز موثر Fritz Mauther "نقد اللغة" ومثل موثر فإنه يجعلنا منتقدين لموقفنا حيال اللغة ويوجهنا بعيداً عن "خرافة الكلمة" . وفى هذا الشأن بالنسبة للغة ولاساءة استخدامها ، يصبح هاندك جزءاً من تراث لموقف متشدد بشكل

غريب فى بلده ، النمسا . وقد علا صوت الشك فى اللغة وأزمة الإيمان بقوة
ونزعتها الخيرية فى هذا القرن وذلك من خلال العديد من الكتاب والفلا
النمساويين. ويعبر العمل اليائس لهوجو ڤون هوفمانشال o Von Hof-
mannsthal "خطاب اللورد تشاندوس" (١٩٠٢) عن نفس الغثيان عند رؤية الـ
كما حدث مع هاندك . وتصبح الكلمات ، بعد فصلها عن المعنى الإنسانى ،
مهددة : "كل شىء يتفتت إلى أجزاء ... وتعوم الكلمات حولى ، وتختبأ فى ا
التى تحملق فى والتى أجبرت على أن أحملق فيها أيضًا .... وفى النهاية أص
لاشىء." ويصاب لورد تشاندوس بالشلل اللغوى والذى يصبح فيما بعد صفـ
للكونت بوهل Count Bühl فى مسرحية **الرجل الصعب** (١٩٢١) والذى بعـ
حيًا فى خنادق الحرب العالمية الأولى يفقد إيمانه فى كفاءة وتماسك وتكامل الـ
المراوغة والتى تحاول أن تحدده . وعدم ثقة كارل كروس باللغة واهتمامه بـ
استخدام اللغة بواسطة الشكل والبلاغة هو موضوع يتكرر فى مقالاته . ولقد حذ
لابد "أن نتعلم رؤية الهاوية حيث تكثر التفاهات" وقد أظهر خطورة استخدام
فكر فيها فى مسرحيات ضخمة مثل مسرحياته - حيث لا تندرج تمامًا تحت أى
أدبى - **آخر أيام البشرية** (١٩٢٢) . ومسرحية **Bildungsjargon** لأودو
هورڤاس ، إبداع نقدى مرة أخرى للأشكال والتفاهات والاصطلاحات العاطفية
ميزت الطبقة المتوسطة النمساوية فى الفترة التى أعقبت حكم آل هابسبورغ
هذه المسرحية المجتمع وذلك بكشفه من خلال لغته . وتحتوى مسرحية **موت**

لهرمان بروخ Broch (١٩٤٥) بعضًا من أطول الجمل فى الأدب ، جمل تحارب من أجل الدقة فى التعبير والذى يهرب منه ، ويستحوذ على هاندك . ومن انجبورج باخمان Ingeborg Bachmann ، إلى توماس برنارد Thomas Bernhard إلى هاندك فإن هذا النقد الاستحواذى للغة ينتقل إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى الأدب النمساوى .

وهناك أمثلة عديدة لصدى هذا البحث عن طبيعة اللغة وذلك فى مسرحية كاسبار، والأهم من ذلك هو صدى العمل لكاتب نمساوى آخر وهو : لودويج ويتجنيشتين Ludwig Wittgenstein وتوحى كلتا المسرحيتان Tractatus Logico - philosophicus (١٩٢٠) و Philosophical Investigatios "أبحاث فلسفية" (١٩٥١) للوديج بأن كل المشكلات الفلسفية تخلق بواسطة الارتباك اللغوى ويبدو أن هاندك يعتقد مع لوديج بأن مشكلاتنا يمكن حلها فقط من خلال .

النظر إلى أعمال لغتنا ، وأنه يمثل هذه الطريقة فى جعلنا ندرك هذه الأعمال بالرغم من الحث على سوء فهمها . والمشكلات لا تحل بإعطاء معلومات جديدة ، ولكن بترتيب ما قد عرفناه دائمًا . إن الفلسفة هى معركة ضد افتتان ذكائنا بوسائل اللغة .

ويبدو أن هاندك يتبنى طريقة لودويج فى عدم إعطاء معلومات جديدة ولكن فقط "ترتيب ما قد عرفناه دائمًا" . وكمال قال هاندك ، "إن كلماتى ليست وصفًا ، فقط

اقتباسًا"، بمعنى أنها إعادة ترتيب للكلام اقتباسات من مصادر مختلفة "لغة موجودة"، وليس اختراع لغوى . وكما هو الحال مع لودويج ، تستخدم اللغة نفسها لتنبهنا إلى خطورة اللغة : إنها ليست فقط موضوعًا ولكن أيضًا استراتيجية . وبالرغم من أن مسرحية **كاسبار** ليست معالجة فلسفية بالتأكيد إلا أنها تتقاسم أرضية مشتركة ومناخًا مشتركًا مع لودويج . وكما زعم ريتشارد چيلمان : إن مسرحية هاندك تشكل "النظير الجمالى لفكر لودويج" وتأخذ ببعض الافتراضات نفسها . وفى مسرحية **Tractatus** فإن لودويج يحاول الخروج باستنتاج من التركيب المنطقى للغة إلى العالم ويفترض أن العلاقة المحددة لابد وأن توجد بين الاثنين . إن اللغة هى مرآة تعكس العالم فى شكله المنطقى ، فالعالم يأتى إلينا فقط من خلال وداخل اللغة "إن حدود لغتى تعنى حدود عالمى" وبالمثل يبدو هاندك فى التلميح بأنه من خلال اللغة ، والتى تشكلنا وتضع حدودنا ، فإن الموضوعات الاجتماعية والوجودية يمكن أن تتكشف وتتأثر .

وتبدأ مسرحية **كاسبار** بحالة من الفوضى البصرية فنحن نرى خشبة مسرح عليها أشياء منزلية عشوائية . وعندئذ تبدأ الستارة الخلفية فى التحرك بينما يبحث شخص ما عن مدخل . وبعد محاولات قليلة ينجح كاسبار فى النهاية "ويولد" على خشبة المسرح . ووجه كاسبار عبارة عن قناع يعبر عن الدهشة والارتباك ، وهو "تجسيد للدهشة" . فملابسه - القبعة الضخمة والبنطلون الواسع والحذاء الغريب الموحد - هى ملابس شخص مهرج . ويصبح أحد المعانى المستترة لاسم واضحًا فى الحال : كاسبار (كاسبيرل) لشخص ألمانى مهرج ، مشابه لنوع - انجليزى من الخمر . وبالكاد يستطيع

كاسبار فى البداية السير . ومثل الطفل فهو غريب على جسده وعلى الأشياء التى تحيط به . وعقله أيضًا لم يتشكل . إن هدف المسرحية هو اظهار تعليم وتربية الشخص البرىء . وهنا فقط يتم انجاز هذا التعليم من خلال انطباع أشكال اللغة على العقل الذى لم يتلقى أى انطباعات خارجية .

ومن البداية فإن كاسبار يمتلك جملة واحدة صحيحة من الناحية النحوية بالرغم من أنه يقولها دون وعى . وهو يكررها مرة ومرة بدون فهم "اننى أريد أن أكون شخصًا مثل شخص ما مثلما كان الآخرون ذات مرة" . وهذه الجملة تأخذ من كاسبار هوسر التاريخى ، إن الشاب الغريب الذى يبلغ من العمر ستة عشر عامًا والذى فى يوم ما من عام ١٨٢٨ ظهر فى ينورمبرج مهزومًا وخائفًا وهو يحمل خطابًا فى يده وجملة خفية "أريد أن أكون فارسًا كما كان أبى". ومن الواضح أنه كان قد عاش فى عزلة حتى ظهوره وبالتالى قد تعلم على يد الوصى . وفيما بعد بسنوات هوجم من قبل شخص ما ومات من أثر جروح الطعنات . وفجأة ظهرت صورة الرجل البالغ ذو العقل البرئ الذى لم يتشكل بعد وواجه الحاجة إلى تعلم الكلام فى المجتمع وقد أشعل خيال الكثير من الكتاب قبل هاندك . وقد استخدم ڤيرالين Veralaine وهوفمنثال Hof- mannsthal وتراكل Trakl كاسبار كرمز للشاعر أو الغريب "بدون بلد وبدون ملك" وهو الذى كما رأه ڤيرالين "لايعرف ما يفعله فى هذا العالم" وقد اصابت الحيرة كتاب آخرين – هانز آرب Hans Arp ، چاكوب واسرمان Jakob Wasserman ، إيرنيست چاندل Ernst Jandle ، بسبب صدى هذا الغريب . ولم يكتب هاندل بالطبع عن

كاسبار هوسر التاريخى ولكنه يجد فى حياة هذا الرجل "نموذجًا لنوع من الاسطورة اللغوية" والتى كانت تمثل بالنسبة له " انعزال الرجال وغربتهم" بسبب أشياء غريبة فى أنفسهم والبيئة المحيطة بهم . ويأخذ هاندك من كاسبار هوسر جوهر هذه الغربة ومن عملية الاندماج الاجتماعى خلال الاستيعاب اللغوى . وبمعنى آخر ، فإن **كاسبار** هى دراسة لعملية تطبيع اجتماعى فاشلة .

وينقسم نص مسرحية **كاسبار** إلى خمسة وستين وحدة أو "مشهد". ومع ذلك فإن هذا التقسيم ليس واضحًا فى الإنتاج وسوف يتعرف الجمهور المشاهد على المسرحية كمسرحية تتكون من فصلين أو جزأين تفصل بينهما استراحة . ويداخل كل فصل تقسم لحظات من الظلام المفاجىء العمل . وفقط فى الجزء الثامن يبدأ الملقنون فى الكلام ومع أول جملة لم تبدأ عملية تعليم كاسبار "إعادة بناءه" من خلال اللغة كما يقول هاندك . وكان هاندك دقيقًا جداً فى وصفه للأصوات (وهو يقترح ثلاثة) أصوات الملقنين المختفين . وهذه الأصوات والتى تأتى "من كل الاتجاهات" من على خشبة المسرح لابد أن تكون خالية من الدفء والفكاهة أو السخرية ، وألا تتضمن نغمات عالية أو خافتة . وحيث إنهم يتكلمون بدون فارق دقيق ، فإنهم يظلون رسميون – فهم ليسوا أبداً مدرسون شخصيون : إنهم يجسدون **مبدأ** وليس شخصية . ولابد أن تبدو الأصوات كما ولو أنها تأتى عبر التليفون أو الميجافون ، راديو أو جهاز تليفزيون ، وسيلة تقنية ما ، تغير من الصوت وتشير إلى آلات نقل اللغة الضخمة . ولابد أن تبدو الأصوات أتوماتيكية وتقليدية مثلما يقترح هاندك أصوات المعلقين الرياضين أو

صوت التليفون الذى يعطى الوقت أو الأصوات الدقيقة الموجودة على إسطوانات دورة اللغة . إنها أصوات **مشتركة** : "انها تتكلم بطريقة مفهومة" . وهذه التعليمات متضمنة فى توجيهات خشبة المسرح المفتوحة والتى يشترط هاندك فى أنها لابد أن تقرأ عبر مكبر الصوت مرة ومرة عندما يدخل الجمهور المسرح وينتظر بدأ التمثيلية . وهكذا فإن المقصود من نيات هاندك هو أن تفهم بوضوح من قبل الجمهور من البداية . وفى توجيهات خشبة المسرح فى الجزء الثامن ، يعلق هاندك بأن النص الذى ينطق به الملقنون "ليس نصهم" . وهذه اشارة واضحة فى أن ما سوف نقرأه **ليست** محادثة تلقائية ، أفكار تظهر من نفس وشخصية بعض الأفراد غير المنظورين . ولكننا سوف نقرأ نصًا يأخذ ويستعار "يقتبس" من لغة العامة المخزونة ، لغة مثل أصوات الملقنين – تحيط بنا من "كل الاتجاهات" ولم تعد تنتمى إلى أى فرد ولكنها موجهة "من أعلى" ضد كل شخص .

وفى المرحلة الأولى من تعليم كاسبار فإنه يوصى بامتلاك جملة يستطيع من خلالها أن يجعل نفسه ملحوظًا فى الظلام ، جملة بداية للراحة ، والمأوى والانتماء . إنها إدراك النفس وتأكيدها . ولكن بالنسبة للملقنين فإن الأهم من ذلك : جملة بداية للنظام "لديك جملة لجلب النظام إلى كل ما هو فوضوى". ويبدأ الملقنون بمحاولة تعليم كاسبار السيطرة على الأشياء . والشيء الذى لا اسم له هو تهديد ، ومصدر للفوضى والألم ، هكذا يخبر . وباطلاق عليه ، يمكن لكاسبار السيطرة وحماية نفسه من اعتباطية العالم الظاهرى . ولكن لكى يحقق هذا ، لاتكفى جملة واحدة. فلابد

لكاسبار من أن يتعلم عدة جمل والعلاقة بين الجمل : لابد من اكتساب اللغة . ومهمة الملقنين الأولى هى ، لهذا ، تخليص كاسبار من جملته الواحدة الاتوماتيكية والسابقة للوعى - والتى يتعلق بها بعناد - وإحلال جملاتهم محلها . وهم يفعلون هذا من خلال سد صمام من الكلمات والتى تربك وتعذب كاسبار وتحرمه من برائته اللغوية . ويتكلم الملقنون فى البداية بأسطر إيقاعية مجزأة . "تبدأ ، بنفسك، أنت ، بجملة ، يمكن أن تشكل ، من نفسك ، جمل ، لا تعد ..." ويحاول كاسبار أن يدافع عن نفسه ضد هذا الهجوم بجملته الضعيفة . وبالرغم من أن معنى كلمات الملقنين فى هذه المرحلة يأتى فى مرحلة ثانوية لصوت تعويذة شعائرية تقريبًا ، فمن الواضح أخبار كاسبار **بأنه** جملة ولكنه يستطيع (فى حالة نجاح تعليمه) أن ينسج من داخله جمل لاتعد . ويصبح كاسبار أكثر ارتباكًا . وتتحول جملته إلى فوضى وبالرغم من جهوده ، حتى الكلمات المفردة تتفكك أخيراً تحت إرادة الملقنين . ويستطيع فقط نطق الحروف وبعد ذلك التلفظ بالأصوات . ويخيم الصمت عليه فى النهاية ، وتنهار مقاومته "أصبحت جملته كالتعويذة" لقد نجحت المرحلة الأولى من إعادة بناء كاسبار.

لقد كان هناك إيحاء بأن جملة كاسبار الأصلية الهزيلة تضم كل امكانياته لتحقيق الفردية والتلقائية . ومع فقدانها يصبح كاسبار بلا سلاح ،معرض لضغوط التوافق الاجتماعى ، والذى هو هدف تعليمه . وفقط فى نهاية المسرحية يكشف كاسبار مرة أخرى عن مقاومته لعملية اكتساب الكلام المنظم ، ومعه وجود منظم . وتناقض رغبة كاسبار فى التمسك بجملته هو أن جملته تستطيع فقط اكتساب المعنى من خلال

علاقتها بالجمل الأخرى . ومع ذلك فإنه فى تعلم هذه العلاقة يجب على كاسبار أن يتعلم أيضًا جملا أخرى (وهكذا التنظيم الشكلى ومنطق الكلام) والذى بالتالى يجرد جملته من كونها فريدة ويضعها بداخل النظام والمعنى المقبولين عند كلام العامة . إن الجمل لها أهمية عظيمة عند هاندك . وكل مسرحياته الأولى هى مجموعات من جمل مركبة جيداً (عادة) ونماذج نحوية . ويذهب هاندك إلى المدى الذى يزعم فيه بأنه "فى مسرحية **كاسبار** يرى التاريخ على أنه قصة جمل" ولم يعلم كاسبار أبداً كلمات ، فقط جمل ، تركيبات لغوية تصبح مشنقة لوعية . "بجملة فقط وليس بكلمة يكون بوسعك طلب المغادرة لتتكلم" ، هكذا يخبره الملقنون . فالجملة هى وحدة النظام والتقدم من الكلام الصحيح إلى التفكير الصحيح والتمثيل الصحيح يفترض الملقنون أنه حتمى. ويزعم رونالد بارثيس بأننا "نسلم إلى الجملة". "إن الجملة هرمسية : وهى تتضمن خضوع وتبعية وردود فعل داخلية ... الجملة تامة : إنها بالضبط تلك اللغة التى هى تامة ... إنها قوة الاتمام التى تحدد سيطرة الجملة وتحدد ... أدواتها." "والجمل وليست الكلمات هى جوهر الكلام" ، هكذا كتب عالم اللغة بينچامين ورف Benjamin Whorf ، وهو يدعى أن اللغة "نظام وليس مجرد تجميع لقواعد" والوحدة الأساسية فى هذا النظام ، اللبِّنَاتْ الأساسية فى البناء ، هى الجملة . ويوضح هاندك أن هذا النظام ، هذا الشكل الهرمى ، قائم على التوليد الذاتى وإبطال الأنانية. وسوف يدرك كاسبار فيما بعد بأن "... الجملة هى وحش،" و"وحشية الجمل تكمن فى أن النطق بإحداها يحمل الاندماج والتبعية داخل نظام أكبر من اللغة . وسوف يتكلم كاسبار فى النهاية بنفس صوت الملقنين ، وسوف يصبح مثلهم ويدرك أن "بالفعل مع

جملتى الأولى فقد وقعت فى الفخ". وسوف يتعلم أن قبول أى نظام مسبق معناه الخضوع لهذا النظام .

وبعد فقدانه لجملته الأصلية ، يبدأ كاسبار فى اكتساب الكلام . ويبدأ بنطق الكلمات الفردية وغير المرتبطة والتى تتكرر ويكون لها صدى خلال المسرحية : إنها كلمات تستحضر فى الذهن صور الإكراه والعذاب والرعب .

يا له من مظلم

نطق الموتى

غلى . من الخلف

لم يقف أبداً . صرخات

اسرع . صديد . يجلد

يئن . الركبة

الظهر . يزحف

وأخيراً ينطق كاسبار جملته الأولى التامة والمعبرة : "فى ذلك الوقت وبينما كنت مازلت بعيداً ، لم يصيب الصداع رأسى كثيراً ، ولم أعذب بالطريقة التى أجدها الآن وأنا هنا". وتظلم خشبة المسرح فقد تعلم كاسبار كيف يتكلم .

ومع تلمس كاسبار لطريقة نحو الكلام وجملته الواعية الأولى ، يوضع أساس محور المسرحية : النظام : يساوى العذاب . وصور العذاب الوحشى ، والضرب والصرخات ، والحذف كل هذا يتضح أكثر بينما تتقدم المسرحية ويصبح اجبار كاسبار على الكلام أكثر حزمًا. والصورة الأساسية هى صورة حجرة الاستجواب حيث الضحية المتردد "يحضر لكى يتكلم" ، حيث الاجابات المرغوبة والاعترافات تنتزع بالتعذيب من المستجوب . وتظهر هذه الصورة فى أعمال أخرى لهاندك . فمسرحية "مسرحية المذياع" **Radioplay** رقم ١ ، على سبيل المثال هى نسخة من استجواب لا يتزامن فيه الأمثلة والأجوبة ، ويصبح رعب التعامل والذى كله لغه ، مؤلم جسديًا .

لقد اضطهدونى بالكلمات للدرجة التى لم أعد أشعر معها أننى أنتمى إلى نفسى حتى أثناء نومى ، ولكن إلى الكلمات : لقد أدخلونى فى النوم نفسه بكلماتهم .

ويقاطع الشخص المستجوب بالكلمات ، كما فى كاسبار .

ويتعلم كاسبار أنه يعيش بداخل الجمل ويسكنها ، والرجل الذى يتمتع بحاسة التذوق والنظام والمسئولية سوف يحيط نفسه بالجمل والتى - مثل الأثاث - تجعله يشعر بالراحة .

إن ما يهم هو أن تكون الجمل والتى تشعر على الأقل بالراحة معها ... إنك بحاجة إلى جمل مريحة : جمل تبدو مثل أثاث المنزل : جمل يمكن بالفعل أن تدخرها : جمل تشعر معها بالرفاهية .

وغالبًا ما يقارن هاندك اللغة بعمل المنزل حيث إن كلاهما عمليتان تحافظان على النظام ويضمان الفرد . وعلاوة على ذلك ، فإنه فقط من خلال نظام إحداهما يمكن إنجاز الآخر ، حيث إن كلاهما - الجملة المنظمة والمنزل المنظم - تتطلباهما وتحتاجهما القواعد والمبادىء الاجتماعية . والنظام الذى يأمر به الملقنون ، والذى هو يرشدهم ويتفق مع أيدلوجيتهم هو نظام يحتوى كل هذا . نظام اللغة والأشياء والأخلاقيات ، والتفكير والرغبات : إنه نظام الطبقة المتوسطة الصحيح المركب والذى بداخله يشير جزء من الواقع إلى كل الأشياء الأخرى . ولهذا فإن الجملة هى أكثر من مجرد مجموعة من الكلمات : إنها تركيب نموذجى ، نمط يجب معه مقارنة كل شىء آخر. "ومنذ أن استطعت النطق بجملة طبيعية ، فإنك قد بدأت مقارنة كل شىء تراه مع هذه الجملة الطبيعية ، وهكذا تصبح الجملة نموذجًا"

وفى الجزء ٢٥ ، نصل إلى نقطة هامة فى تعليم كاسبار ، يبدأ كاسبار فى فهم نظام الملقنين. ويتكون هذا الجزء من صف من الأقوال المأثورة التى ينطق بها الملقنون إلى كاسبار بينما هو ، بالتدريج يحاول أن يكيف حركاته مع إيقاع جملاتهم ، ينظم خشبة المسرح . وتبدأ الأقوال المأثورة فيما يجب عمله بخصوص النظام :

إن كل نظام جديد يخلق فوضى ...

والنظام الجيد هو الأساس لكل الأشياء ...

فالحجرة تخبرك عن سكانها ...

والفوضى تغضب كل الرجال ذوى التفكير الصائب .

وأحد أجمل الأشياء فى الحياة هو المنضدة المعدة جيداً ...

ووجود مكان لكل شىء وأن يكون كل شىء فى مكانه .

وهذه الملاحظات البسيطة لنظام الطبقة المتوسطة يجرى تقديمها كقواعد أساسية "للرجال ذو الفكر الصائب". والنظافة والأدب والخضوع ، وكليشهات التفكير الصائب والمعيشة الصحيحة هى نماذج كاسبار فى الكلام وحكم فى التفكير . ويشار إلى حقيقة هذه العبارات والقوة العاطفية المعينة عندما تصبح الأقوال المأثورة قصائد شعرية إيقاعية تعد بالسعادة فقط من خلال النظام :

النظام

نظام الأشياء

يخلق

كل

المتطلبات

اللازمة

للسعادة

وبينما يرتل الملقنون بحقائق النظام ، ينقل كاسبار خشبة المسرح والتى حتى الآن تحتوى على عدد كبير عشوائى من الأشياء المنزلية - يحولها إلى حجرة منظمة جيداً ، منزل ، "صورة" للأقوال المأثورة عن النظام المنزلى الذى تعلمه ، وتصبح خشبة المسرح صالون برجوازى منظم فيه فازة من الزهور وسلة فاكهة وحتى صورة زيتية تتفق مع الديكور . ويغير كاسبار ملابسه المتنافرة ببدلة تتناسب مع الموقف. " كل شىء على خشبة المسرح يتوافق مع كل شىء آخر".

وخلال تحول كاسبار من كونه مهرج إلى الانسجام ، إلى "صورة" عضو المجتمع ذو التفكير الصائب تسمع أصداء مفردات اللغة الفلسفية لويتجشتين . و"نظرية الصورة" عن اللغة لويتجشتين هى محور مسرحيته المؤثرة **Tractatus** . ويقترح ويتجشتين أن الافتراضات - الجمل - هى "صور" منطقية للواقع . "الافتراض هو صورة للواقع . فالافتراض نموذج للواقع كما نعتقد بذلك". والجملة تظهر شكل "حقيقة" ممكنة (بمعنى أحد عناصر الواقع) من خلال تركيبها وعلاقة أجزائها . "وترمز عناصر الصورة ، فى الصورة ، إلى الأشياء ... ولكى تكون صورة ، فلابد للحقيقة أن يتوفر فيها شىء ما مشترك مع ما تصوره". والجملة **تتماشى** مع الواقع (العالم) وتصوره ، وربما نستنتج من الصورة فى المرآة لتلك التى تعكسها . وتهدف نظرية الصورة عند ويتجشتين إلى توضيح الأسلوب الذى به تعمل اللغة وما يمكن أن نعرفه ونقوله من خلالها . وهى تحاول أن تميز حدود اللغة وهكذا تمنع ما ننطقه من كلام فارغ . "كل شىء يمكن

التفكير فيه ، يمكن التفكير فيه بوضوح . وكل شيء يمكن قوله ، يمكن أن يقول بوضوح". والملقنون يستخدمون ويسيئون استخدام ويتجشتين باستعارة مفرداته عن التفكير وينحرفون بها إلى مقاصدهم . وعندما يصل تلقين كاسبار إلى قمته ، يخبر بأن :

كل شيء لابد أن يكون **صورة** شيء ما : كل منضدة مناسبة هى **صورة** لمنضدة . كل منزل لابد أن يكون **صورة** لمنزل ...

وعلاوة على ذلك :

المنضدة تصبح منضدة حقيقية عندما تتفق صورة المنضدة مع المنضدة ... ولو كانت المنضدة هى بالفعل صورة لمنضدة فلا يمكنك تغييرها : وإذا لم تستطيع تغيير المنضدة ، فلابد أن تغير من نفسك : ولابد أن تصبح صورتك لنفسك دقيقة تمامًا كما تحول المنضدة إلى صورة دقيقة وكل جملة ممكنة تصبح صورة لجملة ممكنة .

وبالنسبة للملقنين ، فإن "صورة" شيء ما ليست مثالاً للواقع ، ولكنها شكل مثالي له . وتقريبًا مثل الفكرة الأفلاطونية ، يقال إن الصورة توجد قبل الشيء : اللغة تخلق الواقع . وهكذا تتوقف اللغة عن أن تكون مرآة ، نموذج منطقى للعالم فى رأى ويتجشتين ، ولكن تصبح عنصره الحاسم. "إن كل شيء يمكن أن يكون ما تقرره أنت

ليكون" ، هكذا يخبر كاسبار . وبالنسبة لويتجشتين فإن الافتراض يمكن أن يصور فقط بوضوح الواقع الملموس ، بمعنى يمكن أن يشاركه شكله المنطقى . وبالعكس فإن الملقنين يصرون على أن يرفض كاسبار الواقع الملموس ودليل الخبرة الحسية لصالح مقتضيات اللغة : "إذا رأيت الشيء بشكل مختلف عن الطريقة التى **تتكلم** بها عنه ، فلابد أن تكون مخطئًا" .

وليس فقط لابد للأشياء من أن تتناسب مع "صورتها" ، شكلها اللغوى ، ولكن لابد لكاسبار أيضًا من أن يغير **نفسه** حتى يصبح "صورة" لنفسه ، بمعنى لكى يتناسب مع أشكال اللغة الموروثة ، التشكيل اللغوى الذى يجبر عليه .

ولقد تعلم كاسبار الذى قهرته فى البداية غرابة الظواهر الطبيعية التى تسود العالم - تعلم أن يسيطر على الأشياء بإخضاعها إلى النظام اللغوى . ولكن وفى أثناء تعلمه خلق هذا النظام فإنه قد نظم أيضًا . وقد أصبح هدف آخر ، هدف اللغة . ودليل إخضاعه هو حركاته والتى ينتج عنها ليس فقط مضمون الأقوال المأثورة للملقنين فى النظام ، ولكن أيضًا شكل الجمل لديهم : وهو مبدأ فى التحرك بإيقاع جيد على كلامهم . وعلى العكس تمامًا من أهداف ويتجشتين ، فإن كاسبار قد سحرته اللغة "يتصرف الناس فى المواقف بنفس الطريقة التى يتكلمون بها"، هكذا كتب ورف والعالم الظاهرى هو فقط امتداد لعالمنا اللغوى ، ونحن نكتسب خبرة الأشياء والطبيعة من خلال شبكة مفاهيم تمليها لغتنا . وطبقًا لورف :

إننا نشرح الطبيعة إلى خطوط ترسمها لغتنا الوطنية ... إننا نقطع الطبيعة ، وننظمها فى مفاهيم ، وننسب المعانى كما نفعل ، بشكل كبير لأننا أطراف فى اتفاقية لتنظيم هذه الطبيعة بهذه الطريقة - وهى اتفاقية تظل قائمة من خلال جماعة الكلام عندنا وتعبر عن نفسها فى أنماط لغتنا . وهذه الاتفاقية هى بالطبع مستترة ، ولكن شروطها إجبارية ، ولا يمكننا التحدث على الإطلاق إلا بالدخول فى تنظيم وتصنيف المعلومات التى ترسمها الاتفاقية .

إننا نميل إلى التعلق بالوهم القائل أنه خلال الكلام فإننا "نعبر" عن أنفسنا بتلقائية، ولكن فى الحقيقة "ينشأ هذا المظهر الوهمى من حقيقة أن الظواهر الإجبارية داخل الانسياب الحر للكلام هى **أتوقراطية** تمامًا لدرجة أن المتحدث والمستمع مرتبطين بلا وعى كما لو أنهما فى قبضة قانون الطبيعة" . ويتفق تمامًا استخدام ورف لكلمة "أتوقراطية" فى وصف قوة اللغة يتفق مع تصوير هاندك للغة . وكلمة أتوقراطية تعنى الحكم المطلق وأدبيًا ، القوة الذاتية : بمعنى أن للغة قوة مستقلة والتى كمل يزعم ورف **تحدد** إطار عمل وتفكير المتحدث . واستقلال اللغة هذا والذى وضحه هاندك فى أصوات الملقنين العائمة ، الأصوات التى تتمتع بحياة خاصة والتى تنجز دور الشخصية الدرامية . وفى اضافة هاندك إلى ما قاله ورف فإن اللغة لا تقرر فقط حدود التفكير ولكن تجعل من المتحدث ضحية بتجريده من استقلاليته واجباره على الكلام

المركب بشكل مسبق . وفى "محاضرته الافتتاحية" فى كلية فرنسا تطرق بارثيس Barthes بدقة إلى هذه النقطة :

إن اللغــة هي تشــريع ، والكلام هو شــفــرة . ونحن لا نرى القــوة الـكامنة فـى الـكلام لأننـا ننسـى أن كـل الـكلام هـو تـصنيـف ، وأن كل التــصنيــفــات ظالمة وكلمــــة أوردو Ordo تعنـى كـــلاً مـن التـوزيع والتــهـديد . ولقـــد بين چاكـوبســون أن نظام الكلام يتـــحـــدد بشكـل أقل من خـــلال مـــا يســـمح لنا بـه من قـــول مما يـفـــــرضـــــه علـينـا مـن قــــول ... إن الـكـلام ، وحتى بسبب أكبر ، النطق بحديث ، ليس ، كما يتكرر كثيراً ، ليس معناه التـواصـل، إنه إخضـاع ... وفى الكلام حينئذ فإن القـوة والخنوع يمتـزجان بطريقة لا يمكن الفرار منها. وإذا أطلقنا على الحرية ليس فقط القدرة على الهـروب من قوة ولكن أيضًا وبشكل خاص القدرة على عدم الخضوع لأى فرد، يمكن للحرية عندئذ أن توجد فقط خارج اللغة . ولسوء الحظ فإن اللغة البشرية ليس لها إطار خارجى : ليس هناك مخرج .

وهذا الخضوع من خلال اللغة يصبح الآن أكثر وضوحًا عندما يستمر الملقنون ، والذين لم يرضوا بعد عن إنجازات كاسبار ، يستمرون فى التخلص من أى بقايا للشخصية الفردية .

وبعد تحول كاسبار إلى صورة لمواطن منظم وصائب التفكير فى عالم الكلام ، تأتى بعد ذلك عملية مزدوجة لنوع من التعليم العالى . ويعلم كاسبار جمل نموذجية "يناضل معها الشخص المنظم فى الحياة" بينما هو أيضًا خاضع للعذاب اللغوى وتهديدات الرعب . وربما كان المقصود هو توافقه مع واقعة الجديد بينما يكشف أيضًا طبيعة ذلك الواقع . وفى الأجزاء التالية فإن العلاقة بين النظام (اللغة) والرعب (الخضوع) تتشابك بشكل أكبر . وتثير جمل الملقنين النموذجية صوراً من الخوف والألم العنيف ، ويظهر الشكل يرتل ترنيمة نصف منطقية والتى تقوده إلى نتيجة إن "كل شىء منظم وجميل" و"كل شىء يتبع النظام هو كذلك لأننى أقول لنفسى إن هذا يتبع النظام" ويهمس الملقنون بصور متكررة تستحضر حجرة التعذيب أو حجرة الاستجواب .

... اغلق الباب بعنف . شَمَّرُوا عن الاكمام . ضربوا الكراسى . ضربوا المنضدة ... ضربوا فيما بين العينين . كسروا الخزف . صرعوا الخصم . رفضوا التوسل ... ضربوا ضربة خفيفة . أصابوا كل شىء من الرأس للقدم . دمروا أرضية الحجرة ... أطاحوا بالمستجوب . ظلوا على خشونتهم . أطاحوا بكل الكبرياء .

إن هذه جمل "نموذجية" بمعنى أنها (خاصة فى التعبيرات الاصطلاحية الألمانية الأصلية) هى أشكال صحيحة من أشكال الكلام ، تصريفات شائعة لأفعال شائعة . وتعبير "ضرب حتى أصيب" هو مثال حميد لما يفعله هاندك هنا . والمقابل له فى اللغة

الألمانيـة هى "Windel Weich Geprügelt" ، عبـارة ألمانيـة شائعـة والتى تحـمل معانى مستترة تختلف إلى حــد مــا عن ترجمتها الإنجــليزيــة . فكلمة "Windel Werich" تعنى فى مثل نعومة حفاظة الطفل - وهذه الصورة الإيجابية عن الطفولة والنعـومـة الشـديدة والأمـان والعناية تتحـد مع "Geprügelt" أى ضرب لكى تشكل صورة مرعبـة وغريبـة . وتتضمن أن الضحيـة يضرب حتى يصير فى نعومـة حفاظة الطفل. وهذا اصطلاح ونحن بالطبع نادراً مـا نفكر فى التـضـمينات الأدبيـة لكلامنا الاصطلاحى. وبدقـة فـإنه التجـميع الآلى للكلمـات والأشكال والصيغ اللغـويـة والتى تتسـاوى هنا مع الرعب . وليس الرعب موجـوداً فقط فى مـعـانى الكلمـات ولكن فى الشكل حقيقة كونها صحيحة من الناحية القواعدية وتعبيرها الاصطلاحى . والسيطرة الجسدية التى تعبر عنها تتساوى مع السيطرة اللغوية والتى يشير إليها استخدامها الشائع بلا تفكير . ورعب جمل إساءة الاستخدام الجسدى هذه هى ربما أن الرعب الذى تعبـر عنه قد تم التـعبـير عنه جيـداً . ويتعلم كاسبـار الآن وأخيراً الدرس الـهام فى الكلام، ذلك الدرس الذى سوف يخلصه من توابع الفردية : الكلام الذى هو دائمًا عام ومركب مسبقًا وموروثًا - هو كلام **سابق** على التـفكير . وعندما تكون قد بدأت في الكلام : فسوف **تفكر فيما تقوله** :

قل مـا تعتـقده . وقل ما لاتعـتقد فيه . وعندمـا تكون قد بدأت فى الكلام فسوف تفكر فيمـا تقوله . أنت تفكر فيمـا تقوله ، وهذا يعنى أنك تستطيع التفكير فيما تقوله ، وهذا يعنى أنه شىء حسن أن تفكر فيما تقوله ، وهذا

يعنى أنه يجب عليك التفكير فيما تقوله ، وهذا يعنى ، من ناحية ، أنك لابد أن تفكر فيما تقوله ، لأنه ليس مسموحًا لك أن تفكر فى أى شىء آخر مختلف عن ما تقوله . فكر فيما تقوله .

وكما كتب ورف فإن اللغة "ليست مجرد آلة تعيد التعبير عن الأفكار ولكنها هى نفسها التى **تشكل** الأفكار ، إنها البرنامج والمرشد لنشاط الفرد العقلى ..." ولو أخذنا أحد الطرفين ، فإن هذا يتضمن حقًا أننا ليس بوسعنا إلا أن نفكر فى الذى نتكلمه وفى قصيدة بعنوان "بدائل قليلة فى الكلام غير المباشر" ، كتب هاندك : "ولكن الكلمات حينئذ ومرة أخرى ، هكذا هم يقولون ، إنها البديل للتفكير" والخيارات الوحيدة التى تسمح لنا بها الكلمات هى "الإطاعة أو الموت" ، صيحة المعركة الساخرة التى تنتهى بها القصيدة وهى تعبر بدقة عن موقف كاسبار . وحتى الآن فهو قد أطاع قواعد اللغة ، ولكنه أجبر تمامًا أن يكيف التفكير مع الكلام وهكذا جرد الاثنين من الفردية ومن إمكانية الإبداع وفى النهاية نجده ينهار وينطق بقائمة طويلة وغير مترابطة من التغيرات على الفعل "يكون" ونتهيًا بالعبارة المكررة (محدثًا صدى صوت لتعريف الإله عن نفسه فى الإنجيل) ، "أنا أكون الذى أنا". وهذا الانهيار تحت ضغط العذاب اللغوى ليس هو انهياراً عقليًا (لا يتمتع كاسبار بأى بعد نفسى حقيقى) بقدر ما هو تفكك للنفس . وقد حلت الكلمات محل وجوده . وتعتبر جملة كاسبار الأخيرة كفرد واحدة من الآلام الإنسانية جداً والغريبة : "لماذا هناك كل هذه الأعداد من الدود الأسود الذى يطير حولى ؟" وبهذه الصرخة الموجهة إلى الداخل ، تظلم خشبة المسرح .

وينتهـ الجزء الأول من مسـرحيـة **كاسبار** وقد تم عـمل غسـيل لمخه وهو يرتل قائمة وصف ذاتيـة والتى تتناسب تمامًا مع اللاوصف بالرغم من الشـخصيـة المتـوافقـة جيـداً والتى يحاول الملقنون خلقها . وقد ذهب بعيداً لكى يعلن ، بأبيات إيقاعية ، قبوله للجمل / والنظام والمنطق الذى يتطلبانه .

ذات مـرة كـانت كل جـملة مـعـقـولة تشكل عـبـثًا / وبـالنسـبـة لـكل نظام مـعـقـول فـقـد شـعـرت بمقت شـديد / ولـكن منذ ذلك الحـين أصبحت مدركًا . (هذه ترجمتى الخاصة) .

وأصبح كاسبار سيداً على الأشياء وخادمًا للغة ، ولم يعد العالم يخيفه حيث إنه أصبح الآن عالمًا منظمًا : عالم اللغة المنظم .

وعقب الاستراحة تستأنف المسرحية مع أكثر من كاسبار (اثنان) على خشبة المسرح . ولم تعد أقنعتها الآن تجسيداً للدهشة ، ولكنها تصور الرضاء . ومع انهيار شخصية كاسبار الفردية ، فقد ظهر أكثر من كاسبار من خلال الكلام وفى نفس الوقت مستسلمين لقواعد اللغة فى الشكل والنظام . وهذه الشخصيات هى بالضبط نسخ وصور عاكسة لكاسبار الأصلى ؛ ولكنها لا تتكلم ، فهى فقط تؤدى تصرفات يصفها الملقنون . وبينما يتكاثر كاسبار على خشبة المسرح ، يلقى الملقنون محاضرة مفصلة وطويلة عن طرق العذاب المستخدمة "فى عملية تركيب النظام" . وهذه ليست هى المرة الأولى التى يوصف فيها العذاب الجسدى كامتداد منطقى للنظام اللغوى ، ولكن هنا فى الكلمات الافتتاحية للفصل الثانى ، يتخذ العذاب معنا شيئًا جديداً .

يقطر الماء بانتظام

على رأس الإنسان

وليس هناك سبب

للشكوى من افتقاد النظام

رشفة من الحامض فى فم الإنسان

أو ركلة فى البطن

أو ضربتين فى فتحتى الأنف

الذى يتلـــــوى

مـــــــن ذلك

أو شىء ما من هذا القبيل

فقط أكثر حدّة

يتم إدخـــالـــه

فى الأذنين ...

ليس هناك سبب

لخسارة أى كلمات فوق افتقاد

النظام

لأنـــه

فى عملية

إقامة النظام

للأفضل أو الأسوأ

يجعل الإنسان الآخرين ينشدون ...

وهذه القصيدة والتى هى فى النسخة الألمانية الأصلية تتكون من سجع وإيقاع خفيف ، هى مثال آخر جميل للتناقض بين التركيب الجيد للغة ، سطحها السلس والصحيح والرعب الذى تحمله . وقد اختار هاندك أن يعطى أكثر الأوصاف كرهًا وتصوراً عن الشكل الشعرى فى العذاب . ومثل (تقطر الماء بانتظام) التى يستشهد بها الملقنون ، فإن كلماتها تتقطر وتسمم عقل كاسبار . ويقدم العذاب الذى يفترضونه كعملية مبررة ومنطقية ، حارس للنظام . وكما أخبر كاسبار فى السابق فإن القوة هى "حقًا وسيلة مشكوك فيها ولكن يمكن أن تكون مفيدة ، أما نفع العذاب فهو أن "هؤلاء الذين جلبوا إلى النظام" من خلال عذاب (اللغة) يمكن أن يعززوا بشكل أفضل "الجمل الصالحة للجميع" . والعذاب مثل لغة الملقنين هو عذاب مخفف : وهو ينزل بالفرد إلى مستوى عادى من التوافق مع النظام . وهذا هو بالضبط ما يمر به كاسبار فهو يعذب فى احتضان وتعزيز "الجمل الصالحة للجميع" .

وبينما يصف الملقنون العذاب بلغة إيقاعية ومخففة ، فإن كلماتهم **تعمل** كعذاب يقع على كاسبار ، والنتيجة كما يتوقع : وحدة تامة . والآن وعندما يتكلم كاسبار ،

فإن صوته يشبه أصوات الملقنين . وباستخدام أبيات الشعر كما فعلوا هم ، فإن كاسبار يروى تاريخه من اللاوعى إلى الكلام ، محبذاً النظام وترتيب الكلام . والأن فإنه كاسبار الذى يتلو الأقوال المأثورة للوحدة الاجتماعية ، والطاعة والنظافة والحزم والتوافق وهذا هو ما علمه الملقنون فى السابق .

كل فرد لابد أن يغسل يديه

قبل الأكــل

كل فرد لابد أن يفرغ جيوبه

قبل الضرب ...

كل فرد لابد أن ينظف أنفه

يجب على كل فرد أن تفوح منه رائحة الزهور ...

وأثناء هذا الترتيل يحدث شىء غريب ، يبدأ شبيهوا كاسبار وعددهم خمسة والذين يجلسون على الأريكية ، يبدأون فى إحداث ضجة غريبة : أصوات تشنج وقهقهة ونقيق الضفادع والنواح ، أصوات فى الطبيعة - رياح ، أوراق شجر ، بحر - صرخات وأنين . وتصبح الضجة شديدة ويجبر كاسبار على أن يستصرخ ابتهالاته الآلية والتى لا تتوقف إلى النظام . وهكذا بينما يدافع كاسبار بنفسه عن قواعد النظام النهائية ، فإن الأصوات الأساسية للفوضى - فى الإنسان وفى الطبيعة تصيبه بالثقوب وتغمره.

ويثابر كاسبار ، وينشد ترنيمة للنظام وينضم إليه الملقنون لخلق إيمان قوى يضع ثائمة بأخلاقيات المنضدة وقواعد الصحة الشخصية . وطوال الوقت فإن شبيهوا كاسبار يخلقون ضجيج متزايد فيه أصوات الإفساد والإثارة وتمخيض اللبن - أصوات تشبه الجنون . ولو كان هناك أى بعد تفسى لهذه المسرحية فهو فى هذه التفاعلات الخارجية لشبيهى كاسبار - التفاعلات مع التوافق العقلى والجسدى مع كاسبار الأصلى . وليس من الواضح إذا كان شبيهى كاسبار يمثلون "آخرين" بمعنى مجتمع أصبح كاسبار منه جزء غير مميز ، أو أجزاء من كاسبار الأصلى الداخلى . وكلا الاقتراحين قد طرحا وكلا الاحتمالين واضحين بشكل متساو وبدقة لأنهما صالحين بشكل متساوٍ . ومن الناحية البصرية فإن ظهور النسخ المطابقة لكاسبار على خشبة المسرح لا يمكن إلا أن يحرك التعادل - الواضح بالفعل فى النص المنطوق نفسه - بأن التوافق اللغوى هو توافق اجتماعى ويفهم منه فقدان الشخصية الفردية . ومن ناحية أخرى فإن شخصيات كاسبار المتعددة لا تتصرف فقط كانعكاسات لكاسبار الأصلى ولكن أيضًا - وبشكل متزايد وبينما يصبح كاسبار قريبًا أكثر إلى الملقنين - كرفض للتوافق والذى قبله كاسبار . وحقًا فإن انهيار كاسبار العقلى الثانى بعد اعلانه عن ايمانه بالنظام ، ينتج عن تفاعلات شخصيات كاسبار المنسوخة . ولابد لكاسبار أن يقاوم حركة المد المتزايدة للضجة الفوضية غير اللغوية . وهذه الضجة - والتى هى بالفعل موازية "لضجة" الحقائق البديهية التى ينطق بها - هى أيضًا ضجة الوعى أو بشكل أساسى أكبر ضجة النفس اللاواعية فى التمرد على القيود المفروضة للتنظيمات الاجتماعية . وكأوعية

للمعانى المستترة المتعددة – المجتمع والأنفس المنشقة – فإن نسخ كاسبار هكذا تعمل كأدوات وصل رمزية للعملية التى يمر بها كاسبار . ويصبح من المهم أن تظهر النسخ بعد انهيار كاسبار الأول والذى فيه يتشكك فى نفسه من خلال التركيبات الجافة للفعل "يكون". وسوف يبقون على المسرح حتى نهاية المسرحية ويدمرون مع بعضهم ومعهم كاسبار الأصلى .

وتنافر نغمات الصوت – ترتيل كاسبار للقواعد ، غناء الملقنين المصاحب ، وإطلاق الصوت القصير الحاد والنباح والضرب والإثارة كل هذه الأصوات لشبيهى كاسبار – تتوقف فجأة ، ويسأل كاسبار المرتبك فى تنوعات خفيفة ثمانى :

ماذا كان

الـــــذى

قلته أنا

الآن ؟

وقد فقد كاسبار مسار تفكيره ، والكم الهائل من الابتذال الذى يبدو أنه قد جف من خلال الضجة الفوضوية لشبيهى كاسبار . وكل شبيهى كاسبار يبدأون الآن فى القهقهة والضحك وكاسبار فى تمرده النهائى ضد ما أصبح فيه ، يقول فى إيقاع كلمات للطيور.

وبعد هذا الرفض لمنطق اللغة وقبل تدميره النهائى يحدث جزأين آخرين من الكلام . كلاهما اعترافات وخلاصات كاسبار . وتبدأ الخلاصات بهدوء وبجمل مترابطة وبالرغم من أن النغمة شخصية الآن وغير موضوعية ، سيرة ذاتية . وتختلف عن التاريخ لذاتى السابق فى ذلك النثر أكثر من نطق البيت الشعرى ، ويستخدم كاسبار صوته كثر من صوت الملقنين . وعلاوة على ذلك . وبينما يتبع التاريخ الذاتى السابق جمل لعذاب عند الملقنين ويؤدى إلى قبول كاسبار للنظام فإن اعترافه يتبع رفض كاسبار للغة المنظمة ويؤدى إلى إدراكه بأن "بالفعل مع أول جملة لى وقعت فى الفخ".

ويوضح الجزء الأخير من المسرحية التمرد النهائى لكاسبار وتدميره بواسطة ستارة خشبة المسرج ، وهكذا يعيد "القصة" إلى واقع المسرح والذى تنتمى إليه . وهذا المشهد فوضوى تمامًا . وينطق كاسبار بنص لا معنى له والذى أسماه هاندك "مشوش" مرصعًا بنظرات معذبة فيما يراه الآن على أنه الطبيعة الصادقة للغة .

... إن الجملة هى وحش ... ومع كل جملة جديدة أصاب بالغثيان :
بشكل استعارى : لقد انقلبت رأسًا على عقب : إننى
فى يد شخص ما ... وليس بوسعى تخليص نفسى من نفسى أكثر من ذلك ...

وتنتهى المسرحية بكاسبار وهو يكرر ، خمس مرات ، الكلمات "ماعز وقرده" . وهذه الكلمات مأخوذة مباشرة من عطيل شكسبير والذى كان قد استدعى إلى فينسيا وأصابه الجنون بسبب نفاق العالم ، ينادى فى احتقار "ماعز وقردة" ! ولكن ضد من

توجه صرخة كاسبار ؟ الملقنون ؟ الجمهور ؟ كل هؤلاء الذين مع سهولة انقياد "الماعز والقردة" فى "القطيع" يتوافقون مع اللغة بلا حرج وهكذا يكونون قد أسهموا فى تدميره؟ ومع هذه الكلمات تنزل الستارة ، وفى كل مرة تقترب من شبيهى كاسبار الذين يصرخون ويتلون حتى تطرحهم أرضًا خلف الستارة . "المسرحية انتهت" .

وفى النسخة الأصلية من النص يتبع هذا جملة هامة "ماعز وقردة" . وتقرأ :

أنـــــا :

أكـــون :

أنـــــا :

فقـــط :

من خلال :

الصدفـة :

وقد حذف هاندك هذا فيما بعد ، من المحتمل بسبب وضوحه أكثر من اللازم وتؤكد هذه الجملة على القوة الحتمية للغة والتى كانت واضحة على آية حال خلال المسرحية . ويثور كاسبار ضد هذه الحتمية والاعتباطية للوجود الفردى . وإذا كانت الرؤية والتعبير لا ينشأ من الشخصية ولكن من القواعد والتركيبات اللغوية والمفروضة اجتماعيًا ، حينئذ فإن كاسبار الذى خلقه الملقنون يصبح قابل للتبادل مع كل المنتجات الأخرى فى ذلك النظام .

ومع ذلك فمن الصعب التحدث عن كاسبار كفرد . فكاسبار يرى ويقدم ليس "كشخصية" ولكن كأداة ميكانيكية . وبينما هو ليس صناعيًا تمامًا كما يبدو مثل شخصيات سميث ومارتن عند أيونيسكو إلا أنه غير حقيقى بشكل متساو . إن المسرح بالنسبة هاندك هو دائمًا "شيء من صنع الإنسان" ، مساحة مختلفة وصناعية ، وبداخل هذه المساحة يوضع كاسبار كاختراع ، أداة مسرحية . ولم يسمح لكاسبار أن يظهر أبداً كإنسان بشرى تمامًا . ومن البداية فهو متباعد عن الجمهور من خلال قناع الوجه والحركات الميكانيكية للجسم الذى يشبه عروسة فى مسرح العرائس . ويتكشف كاسبار بدرجة أقل كشخص من كونه كعملية ، عملية بناء وتدمير الإنسان من خلال اللغة . وهذه العملية تقرب كاسبار من الجمهور عندما تتفتت لحظات الشخصية والصراع خلال هدف الكلام الذى ينصب عليه ، ومع ذلك فهو أيضًا يبعد كاسبار ، حيث إن أنظمة الكلام تأخذه من مكانه ويصبح غير إنسانى بشكل متزايد . ويشبه كاسبار فى عدة أشياء الفاعل فى التحليل التركيبى والذى يتم رفضه ويتحلل بواسطة أنظمة تعمل من خلاله . ويخضع كاسبار أيضًا للأنظمة ويتم النظر إليه من خلال القواعد التوليدية للكلام والتفكير . وكما يقول جوناثان كولر "مبعداً عن وظيفته كمركز أو مصدر" وهكذا "فإن النفس تبدو أكثر وأكثر كتركيب ، نتيجة لأنظمة القواعد". وهذه الأنظمة ومن بينها وأهمها نظام اللغة – قواعد التوليد ، والتى توسع باستمرار كوحدات تلقائية وتجعل" حتى خلق الجمل الجديدة عملية تحكمها القواعد التى تهرب من الفاعل". ويؤيد أنصار الحركة التركيبية فى اللغة هذه العملية "النزول

بأهمية" الفاعل (حسب استخدام تعبير فوكولت) ويرون الفرد مستوعبًا لقواعد ثقافته، ويندمج معها ولكن ليس كأصل لها مسيطراً عليها . إن المعنى يكمن فى أنظمة القواعد العرفيه المتفق عليها التى تسبق الفرد وتهرب من استيعابه الواعى . وكما يكتب ليفى سيتروس فإنه "الهدف من العلوم الإنسانية ليس هو التركيب ولكن تحليل (الإنسان)" والإنسان "يتحلل" إلى نظم تكونه وتعمل من خلاله. وتتناسب مسرحية **كاسبار** جيداً مع هذه النظرة التركيبية مع اختلاف جوهرى : لا يكتب هاندك من وجهة نظر أنظمة القواعد بين الأشخاص (كما يفعل التركيبيون) ، ولكن من وجهة نظر **الإنسان** الذى يتم خضوعه من خلال هذه الأنظمة ويصبح ضحية من خلال كبح أو انكسار فرديته . والصراع فى مسرحية كاسبار هو صراع بين اللغة المقدمة بشكل منحرف مع أنها بواسطة الملقنين - كعامل نهائى فى النظام ، وكاسبار الذى بالرغم من أنه نتاج لهذا النظام يثور ضد خلقه المطلق بواسطة اللغة . ومع نهاية المسرحية يزعم هاندك بأن لغة كاسبار "تتعطل حتى تبدأ حالة الشيزوفرانيا الكاملة" . ولا يشير هذا التعبير النفسى بالضرورة إلى "عقل" كاسبار والذى هو مثله عبارة عن بناء فقط . ولكن يشير إلى دورة انتقام ممكنة متاحة للفرد الذى من خلال "التعطيل والتشويش" يثور ضد النظام برفضه السماح له بالعمل من خلاله . وهكذا وعندما يرفض كاسبار فى النهاية أفكار الملقنين فهو أيضًا يرفض قواعد اللغة عندهم والعكس صحيح ، وينطق بكلام فارغ مشوش كنوع من التمرد .

ويعطى هاندك أهمية للطبيعة "النموذجية ، لقصة كاسبار من خلال جزء استراتيجى إضافى فـى المسرحيـة ." لأنه ليس هناك قصة سوف تحدث ، فإن الجمهور لن يكون فى موقف يسمح له بتخيل أن هناك تكملة للقصة غير تلك التى لديه" ، هكذا يكتب هاندك فى التوجيهات الافتتاحية للمسرحية . وليس هناك أى استمرار لكاسبار "الشخصية" بالرغم من أن هناك استمرار لموضوع المسرحية خارج المسرح . وفى نهاية مسرحية **Tractatus** ، يكتب ويتجشتين هذا التعليق عن عمله الفلسفى :

> **إن الذى يفهمنى يدرك أخيراً ... لابد أن يلقى بعيداً بالسلم ،**
> **بعد أن يكون قد تسلق عليه ... ولابد أن يعلو على هذه الافتراضات**
> **وعندئذ يرى العالم بشكل صحيح .**

ويبدو أن هاندك يقترح على جمهوره عملاً مشابهًا فمسرحية كاسبار هى تقريبًا أداة تفسيرية "سلم" إلى ذلك الوعى الذى يؤكد عليه هاندك باستمرار وهو الهدف من كل كتاباته . وبداخل مسرحية **كاسبار** هناك جزء قصير بالرغم من أنه مهم جداً يعمل كوصلة بين المسرحية وتكملتها فى الواقع . وهذا هو "نص فترة الاستراحة" والذى نطق به خلال الاستراحة بين فصلى المسرحية . وهذا النص ينتقل من خلال مكبرات الصوت إلى قاعة الاستماع والصالة والكافتيريا وحتى إلى الشارع عند الإمكان : عندما يكون الجمهور قد تجمع ليأخذ فسحة من المسرحية . ويتم تسجيل النص مسبقًا ويتكون من أجزاء صغيرة من كلام الملقنين ، مجموعة متنوعة من الأصوات ، كلام مسجل فعلى

بواسطة قادة سياسيين حقيقيين وكذلك رؤساء وباباوات ومعلقين وكتاب وشعراء يحاضرون فى مناسبات عامة - أى شخصية عامة تسعى للتأثير علينا من خلال الكلمات . وتبدو الأصوات مألوفة والجمل يمكن التعرف عليها على الرغم من أننا نسمع فقط أجزاء صغيرة متفرقة من الكلام والتى تتراكم فوق بعضها فى حاجز سماعى . وتنطلق كل الكلمات فى أصوات رسمية مقنعة : أصوات متحدة مثل أصوات الملقنين . ويتجاوب الهاتفين وأصوات الاستهجان وتختلط مع صوت الآلات الكهربية وشلالات المياه والأصوات الصناعية والأصوات المستمدة من الطبيعة . ويقاطع الضحك والصفارات الجمل المتعلقة بالحرب والحياة . ويعود بنا الجزء الأخير من هذا النص المستمر إلى المسرحية مباشرة : فى جمل مترابطة نسمع وصف حفلة العشاء، مع مائدة معدة جيداً بذوق عال . ولكن هذا الوصف يتضمن جملاً "خارجية".

يقدم الحساء من اليمين ، ويقدم الشراب من اليمين ، أما كل شيء تقوم على خدمته بنفسك فيقدم من اليسار . وتأتى السكين من اليمين ... والملعقة موضوعة خارج يمين السكين وأسفلها لأعلى . أما المغرفة المملوءة بالطعام فتأتى من كلا الجانبين ... ويكون شرابك على شكل رشفات . ان الضربة تصبح أكثر فعالية عندما تأتى من أسفل . وأنت دائمًا تبحث عن كلمات لطيفة . ويرقد ضحية الاغتيال فى وسط كل موقف ...

ومرة أخرى وكما يتكرر فى المسرحية يتساوى النظام المنزلى ونظام الرعب . والمائدة المعدة جيداً تصبح تابوتًا للجثث . والمنضدة ، تلك الصورة المصغرة للثقافة الاجتماعية فى النظام البرجوازى هى بالنسبة لهاندك النظير المباشر لنظام اللغة . وينتهى النص عند هاندك بأصوات القنابل وهى تسقط وأصوات المنازل (ومن المحتمل مناضد العشاء) وهى تتفتت وأصوات المداخن والأجراس وأخيراً ينادى جهاز يشبه الجرس الكهربائى الجمهور بأن يعود استعداداً للفصل الثانى من المسرحية .

وبلاشك فإن النص يعتبر مصدر إثارة للجمهور والوابل اللغوى هو استمرار للكلمات المثيرة والتى لا تنتهى فى المسرحية نفسها : وفقط الآن يسحب النص من واقع الكلمات والضجة التى تحيط بنا فى الحياة ، وليس فى المسرح . وهكذا يجد الجمهور نفسه خاضعًا "لعذاب اللغة" ليس بخلاف عذاب لغة كاسبار . والنزول بالواقع إلى كلمات يواجه الجمهور بدقة عندما يتركون الوقت المعلق فى المسرح من أجل الوقت "الفعلى" فى الاستراحة ولا يقصد بهذا العذاب . مع ذلك ، تعليم الجمهور أو اخضاعه "للنظام" ولكن تعريض مصادر اللغة التى كونها بالفعل إلى الجمهور فى مخيلة كاسبار. ويضم هذا الجزء شخصية كاسبار والجمهور كشىء واحد : يسحب الجمهور مباشرة إلى المسرحية . ولا يبين الجمهور فقط وهو يعانى من نفس مصير كاسبار ، ولكنه يهتم أيضًا بالمشاركة فى تدمير كاسبار : "ماعز وقردة" والكلمات التى تدمر كاسبار هى كلماتهم ، كلماتنا ، وقيمة النظام التى تتطلب عذاب كاسبار ترفع من عالم الجمهور ، لا يخترعها هاندك .

ويرى هاندك اللغة فى مسرحية **كاسبار** كوسيلة لخلق النظام والحفاظ عليه . وتقدم كاسبار من الخلق إلى التدمير من خلال اللغة هو مثل رمزى من الطبيعة ليس فقط عن اللغة ولكن أيضًا عن القوة . ومرة أخرى كما يقول بارثيس : "بمجرد النطق ... يدخل الكلام فى خدمة القوة ... فى كل إشارة ينام ذلك الوحش : شىء مكرر . إننى أستطيع التكلم فقط بالتقاط **ما يتخلف** فى الكلام . وعندما أتكلم ... فإننى السيد والعبد". والملقنون أيضًا ليسوا ممثلين للغة ، ولكن "لما يتخلف فى الكلام" . واللغة التى يتكلمونها ويعلمونها لكاسبار هى تجسيد للقواعد اللغوية ولها أساس فى الواقع الاجتماعى الخاص والملموس . وهذا هو واقع التركيب الجيد للطبقة المتوسطة : اللغة السلسلة فى نشرات أخبار التليفزيون وحديث الإذاعة ، الأنماط اللغوية المركبة بشكل مقنع والصحيحة نحويًا ، الأنماط التى تحتوى على وتخلد نظام المعتقدات . والكلام يعنى "دخول خدمة القوة" ، تسليم الذاتية إلى النظام . وأخيراً فإن الصدام بين الحاجة الفردية للحرية من التجسيد والنظم وعدم مقدرة التركيبات اللغوية الجامدة من أن تتكيف مع الحاجة ، سوف يؤدى إلى تدمير كاسبار .

وبدون التركيبات ، لا يمكن أن توجد أى لغة ، أو حالة ، أو مبادىء أخلاقية ولكن عندما تصبح التركيبات اللغوية غاية فى حد ذاتها ، وعندما تصبح تلقائية فهى تحصل على حياة لذاتها ولم يعد الإنسان حينئذ يخلق النظام ؛ فقط يخدمه . وعند هاندك فإن "أسئلة الشكل هى بالفعل اسئلة اخلاقية" ، وهدفه هو أن يكشف تلك الأشكال بالسماح للغة بالكشف عن شخصيتها الاستبدادية . وقد واجهت ورف أيضًا مشاكل

العلاقة بين اللغة والمجتمع . كيف يتفاعلان ؟ أيهما يسبق ويشكل الآخر ؟ وقد توصل ورف إلى نتيجة مؤداها أنهما يتواجدان سويًا فى علاقة شراكة ليست سهلة .

ولكن فى هذه العلاقة فإن طبيعة اللغة هى العامل الذى يحدد المرونة الحرة ويجمد قنوات التطوير بطريقة أكثر أتوقراطية . وهذا لأن اللغة هى نظام وليست مجرد تجميع للقواعد . وتستطيع الأشكال المنظمة الضخمة أن تتغير فقط ببطء جداً ، بينما تضع تجديدات ثقافية أخرى عديدة بسرعة نسبية .

وهكذا فإن اللغة تمثل "العقل الجماعى" والذى له تأثير محبط وجامد على التطور . ويذهب هاندك أبعد من ورف ، فهو يرى فى اللغة ليس فقط الجمود والاتجاهات الأتوقراطية ولكن القوة فى التلاعب بالفرد ويرفض هاندك المفهوم الإنسانى للغة كقمة للثقافة ، علامة إنسانية الفرد . ويصر على أننا فى حاجة إلى إعادة التفكير فى وسائل تفكيرنا ، لكى نخترق "اللغة الماكرة ... ونوضح كيف أن الأشياء يمكن أن تشوه من خلال اللغة . وسوف يكتمل هذا التدريب الأسلوبى بالإشارة إلى تدريب اجتماعى". وقد أطلق آخرون نفس التحذير . واعتقد موثر أن اللغة هى أداة "الجماعة"، والتى مثل "العقل الضخم" عند ورف ، توقع بالفرد فى الفخ وتجبره على التوافق والتخلى عن شخصيته الفردية . ونبنى هذه النظرة الكئيبة هو بالطبع چورچ أوروول George Orwell والذى فى مسرحية **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين** يوضح بشكل

قوى جداً الرابطة القوية بين تراكيب القوة ، وتلاعب اللغة وعقلية الجماعة . ورعب مسرحية عام **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين** هو النظام الذى ليس فيه أى فجوة شديد التدقيق فى التفاصيل والذى قد فرضته الدولة ، نظام قد تم اتقانه من خلال لغته وله انعكاس فى كل تفاصيل حياة الشخص والمجتمع . وهذه اللغة لها مبدأين : النزول باللغة إلى الحد الأدنى الأساسى والمكشوف ، وفرض أشكال على الكلمات يمكن أن تعبر فقط عن مفاهيم مستقيمة لايشوبها الغموض . وهكذا فإن اللغة المقيدة لا توقظ أى معانى مستترة ولا استجابة عاطفية ، ويصبح التفكير أيضًا مركبًا بطريقة لا غموض فيها وسهل التعامل معه .

ألست ترى أن الهدف الكلى لمجلة الكلام الجديد هو تضييق مدى التفكير ؟ وفى النهاية سوف نجعل جريمة التفكير مستحيلة أدبيًا ، لأنه لن يكون هناك أى كلمات نعبر بها عنه .

هذا هو بالضبط ما يفعله الملقنون من خلال جملهم "النموذجية" وبديهيات التفكير البسيطة ، وتفرض قبولا ليس غامضًا لقواعد النظام. "عندما تبدأ فى التكلم فسوف تبدأ فى التفكير فيما تتكلمه حتى عندما تريد أن تفكر فى شىء ما مختلف" . هذه وجهة نظر أوورول بالضبط .

إن أصالة مسرحية **كاسبار** تكمن ليس فقط فى موضوعها المحدد عن الأخطار الموروثة للغة ، ولكن فى الارتقاء باللغة نفسها إلى حالة **الشخصية** . إن اللغة تصبغ

بصفات العدو الدرامى وكونها ممثلة من خلال أصوات الملقنين المجردة ، فإن اللغة تتطور وتعمل : طبيعتها تتكشف وتصبح أكثر تهديداً عندما تشتبك فى صراع من أجل السيطرة مع كاسبار . وفقط فى دراما ما بعد الحرب أصبحت اللغة فعلا هى الخصم النشيط والمحور الدرامى للتوافق أو التنافر الاجتماعى . وتقدم اللغة وكأنها تمتلك إرادة خاصة بها ، خارج سيطرة الفرد والتى لها يمكن فقط أن ينحنى أو ينكسر الفرد غير المدرك . وهكذا فإننا ندعو إلى الإدراك ونحذر من الخطر الكامن فى الاستقلالية والمعنى الذى يكمن فى الخضوع دون نقد للغة . والفصول التالية سوف تتوسع فيما يتعلق بآراء هاندك وتدرس مجموعة متنوعة من المسرحيات التى كتبت على يد الكتاب الدراميين فيما بعد الحرب والتى تكشف ، غالبًا فى تعبيرات سياسية أكثر وضوحًا وأقل نظريًا ، هذا الإهتمام الدرامى فيما بعد الحرب ، بأخطار عدوان اللغة وسيطرتها .

الفصل الثالث

الإسكات بواسطة اللغة : السيطرة اللغوية والخضوع اللغوى

إن الارتفاع باللغة إلى حالة خصم درامى يمكن تحقيقه من خلال عدة وسائل ، طريقة الحل عند هاندك فى مسرحية **كاسبار** هو التوافق مع الاكتفاء المعنوى بتحقيق الحد الأدنى فى تلك المسرحية : تعود اللغة إلى مصدرها السماعى تمامًا . وتحيط الأصوات المجردة كاسبار باللغة التى تعمل كشخصية بنشاط . وحيث إن اللغة فى مسرحية **كاسبار** لا تمثل من خلال شكل جسدى وحيث إن هاندك يبذل جهداً كبيراً لكى يجرد تلك الأصوات من أى صفات شخصية ، فإننا نوجه نحو أشكال اللغة المبسطة نفسها ، كما هى مستخدمة فى سياق اجتماعى مبسط . وإنجاز هاندك هو فى التأكيد على التعرف الكامل لجمل الملقنين "النموذجية" بمعنى أشكال نحوية صحيحة ، وأشكال السلوك "النموذجى" التى تغرى بها وتفرضها - فقط من خلال استخدام اللغة.

إن المسرحيات التى نستدير إليها هنا قد كتبت بمصطلح مسرح السخف . وهى تقدم مجموعة متنوعة من الشخصيات الذين يناضلون ضد سيطرة اللغة : ويخسرون . ومثل هاندك فإن هؤلاء المسرحيون يعطون اللغة دور الخصم الدرامى وكما هو فى مسرحية **كاسبار** فإن اللغة يتم اعتبارها شىء واحد مع القوة والعدوان والبحث عن ضحايا . ومع

لك فإن الأساليب تختلف . ففى كل واحدة من هذه المسرحيات يتم التعبير عن اللغة فى شخصية جسدية تصبح "وسيلة" لعدوان اللغة . وتهتم كل هذه المسرحيات بشكل راضح بهذا العدوان اللغوى وبقوتها فى تدمير الشخصية ومحو الفردية وحتى التشويه والقتل . وعلاوة على ذلك فإن الاعتداء اللغوى يتم التعرف عليه على الأقل بشكل غير مباشر وأحيانًا بشكل مباشر كشىء واحد مع تركيبات القوة السياسية والأيديولوچية . والمسرحيات الرئيسية التى سوف أناقشها هى : **الدرس** ليوچين أيونيسكو ، **حفلة عيد الميلاد والأقزام** لهارولد بينتر ، و**حفلة الحديقة والمذكرة** لفاكلاف هاڤيل .

ويكتب إيونيسكو وبنيتر وهاڤيل بثلاث لغات مختلفة وبالرغم من بعض أوجه التشابه المعنية ، فإن مسرحياتهم هى عبارات شخصية مستقلة . وقد درست لأول مرة مع بعضها بواسطة مارتن إيسلين فى طبعته المعادة عن **مسرح اللامعقول** (١٩٦٨) . وحيث إن تعبير "السخف" يثار غالبًا فى مناقشات هؤلاء الكتاب المسرحيين ، فقد يكون من المفيد البدء بالسؤال إلى أى مدى يتصل تحليل إيسلين عن لغة مسرح اللامعقول بالمسرحيات التى يتم مناقشتها وبموضوع هذه الدراسة .

وهناك مفاهيم أساسية قليلة – تعتبر الآن فى حد ذاتها ملاحظات تافهة .. هذه المفاهيم تميز اللغة فى مناقشات إيسلين . وأولاً كمسرح "خيال خشبة المسرح الملموس" ، فإن مسرح اللامعقول ، طبقًا لإيسلين ، يضع المنطق ، والتفكير المنطقى ، واللغة فى

المرتبة الثانية بعد الخيال البصرى والحركة والضوء وهكذا . وهكذا فإن اللغة هى مجرد مكون واحد من "لغة مجازية شعرية متعددة الأبعاد" . وتبدو اللغة عند استخدامها بلا قيمة ومتحللة ومفككة وتافهة وغير كافية وأخيراً "تفشل فى الأشكال". واللغة التى قيمتها منخفضة تتضمن عجزاً فى الكفاءة وانحرافًا عن المعنى . المصدر الذى منه عدم كفاية الكلمات لابد وأن تحتضن الافتنان الخارجى . وهذا الناتج الدرامى للانحدار اللغوى يأخذ شكل ضوضاء غير مكتملة وكليشهات فارغة وتقديم وتأخير لغوى ، وتشتيت . ويستخدم إيلسين هذه الأشياء كتعبيرات وصفية بشكل عام ، ولكنها تشكل الأساس فى تحليله عن لغة مسرح اللامعقول .

وفى وسعنا التمييز بين : اللغة منخفضة القيمة والتافهة وتلميحاتها الفلسفية : اللغة ليست "كافية" وهكذا هناك فشل فى الحوار . والمسرحيات **الدرس** ، **حفلة عيد الميلاد** . **حفلة الحديقة** و**المذكرة** جميعها تستخدم وسائل مسرح اللامعقول بدرجة أو بأخرى : تقديم الفعل على الفاعل ، كليشهات ميكانيكية ، ابتذال ممتد ، أنماط صوتية بلا معنى ، كلها موجودة فى هذه المسرحيات ولكن التلميحات التى سوف أجادل بشأنها هى مختلفة . وكما سنرى ، فإن اللغة فى هذه المسرحيات لا تفشل فى الحوار ، ففى الواقع إنها توصل بشكل أكثر من جيد اتجاهاتها العدوانية . والعلاقة التى يؤكد عليها المؤلفون هى بالضبط العلاقة بين الإنسان واللغة . وتظهر اللغة على أنها ليست غير كافية ولكن إلى حد ما قوية ومسيطرة على الشخصيات أكثر مما يسيطرون هم عليها . وفى هذا السياق من خطورة وقوة اللغة فإن الوسائل اللغوية

المذكورة أعلاه تأخذ معنا مختلفًا : إنها تصبح الأشكال التى من خلالها تكتسب اللغة السيطرة على الشخصيات . وإيلسين ليس واعيًا بالصراع القائم بين الإنسان واللغة ، ولكن بالنسبة له فإن مصدره موجود ويكمن فى انفصال الإنسان السخيف عن المجتمع اللغوى . وسوف أحاول أن أوضح ، على العكس ، أن القوة التى تظهرها اللغة فى هذه المسرحيات هى قوة ملموسة وجزء من الطبيعة الكلية للغة نفسها . ويقيم هؤلاء الكتاب المسرحيون الاتهامات **ضد** اللغة ، ضد قدرتها على التعامل والسيطرة ، على التحكم فى حياة الإنسان وتدمير فرديته . ويستخدم إيونيسكو وبنيتر وهاڤال عدة وسائل لغوية متكررة تعمل من خلالها السيطرة اللغوية . وأهم ثلاث هى : إضفاء صورة شعائرية على اللغة وتنويم مغناطيسى لغوى ناتج عن ذلك ، واستخدام كليشهات ممتدة ورطانة كأشكال للاكراه ، وآلية لغوية تتكلم بها اللغة من خلال الإنسان بدون الرجوع إلى نية المتحدث أو تحكمه . والأهم من ذلك : وبينما يرى إيسلين اللغة فى دراما السخف فى مرتبه ثانية بعد الصور الخيالية ومؤثرات خشبة المسرح البصرية ، فإن هذه المسرحيات ترفع اللغة إلى موقع مركزى . إن اللغة هى الموضوع والهدف والتهديد المسيطر فى كل هذه المسرحيات .

يوچين أيونيسكو : الدرس

إننا نكتشف ليس بدون اشمئزاز أن ، بالنسبة للتفكير ، الكلمات ليست ببساطة إطاراً لمرجع أو تأييد ، ولكن كل الواقع . **سجين فى كلامه** ، يعتقد الإنسان أن ذاته

تحميها ببغائيته ... وتراكم التلاعب اللفظى (عند ايونيسكو) وتبديل مواقع الحروف الأولى فى كلمتين أو أكثر والغموض وسوء الفهم والمزج الكثير التافه نزولا إلى التفكك الكامل للغة الواضحة إلى استعمال الكلمات التى يوحى لفظها بمعناها ، والنهيق والتجشؤ ... هو بشكل دائم فصل محدد من **الاتهامات ضد اللغة** ... وبدلا من استخدام البشر اللغة فى التفكير ، فإننا نجعل اللغة تفكر لهم .

چى . اس . دوبروڤيسكى

وتشير هذه القطعة من مقال دوبروڤيسكى Doubrovsky إلى قليل من الأفكار الأساسية فى المسرحيات الأولى ليونيسكو : الاتهام - والتحذير - بأن اللغة هى سجن للواقع والادعاء بأن الإنسان قد فقد السيطرة على اللغة ، والنتيجة بأنه مجرداً من الاستقلال اللغوى ، فإن اللغة قد اغتصبت التفكير المستقل . وإلى هذا يمكننا إضافة أن اللغة المغتصبة ليست فقط مضحكة بشكل غريب كما تشير قائمة دوبروڤيسكى عن "المزاحات التافهة" ، ولكن أيضًا خطيرة وحتى مميتة . إن اللغة لها قوة سحرية تقريبًا على أن تجرح وتدمر ، وضحايا هذه اللغة ليسوا فقط هؤلاء الذين توجه نحوهم ، ولكن أيضًا هؤلاء الذين تنطق من خلالهم .

وكانت مسرحية ايونيسكو الأولى **السوبرانو الصلعاء** تهتم بالطبيعة المتحجرة والآلية للكلام الاجتماعى . إنها نهايات وسخرية عدوانية فى انفجار الفوضى اللغوية كان المقصود منها أن تعم الجمهور . ويعكس تركيبها الدائرى الطبيعة الآلية التى

تهاجمها وتميل نحو الكوميديا . **والدرس** (١٩٥٠) وهى ثانى مسرحيات إيونيسكو ذات الفصل الواحد هى أيضًا دائرية التركيب ، ولكن دائريتها هنا تحوى تهديداً وتميل نحو غرابة الأشياء . وتتقاسم لغة هاتين المسرحيتين صفات معينة ، ولكن مع اختلافات أساسية. وفى مسرحية **السوبرانو الصلعاء** نجد اللغة ذو وجه واحد وكذلك محاكية على سبيل السخرية . وتعلق الكليشهات والصيغ والتوافه الميكانيكية والتفاهات التى بلا معنى على مستوى واحد فى المسرحية ، ويتكلم كل شخصيات المسرحية نفس اللغة المتبادلة، وهكذا يرتفع الجميع إلى تفاهة من بعد واحد . وليس هناك صديق أو عدو وتفتقر الشخصيات إلى الوعى الذاتى : فقط اللغة هى التى تعرض بدرجة عالية . **والدرس** هى مسرحية صامتة أكثر ، وهى تتعمق فى العلاقة بين الإنسان واللغة وهى أيضًا مسرحية متعددة الأوجه . وهنا تنفجر اللغة أخيراً ولكنها تنفجر فى عنف حقيقى، ليس فقط فى فوضى . إنها مسرحية أكثر من عروض فى الشعر : إنها حكاية رمزية تتضمن تلميحات سياسية وشخصية ، فيما يتعلق بأخطار سيطرة اللغة .

وتعتبر القوة هى الفكرة الرئيسية فى مسرحية **الدرس** . والثلاث شخصيات الرئيسية فى المسرحية - الطالب والأستاذ ومارى ، الخادمة يتصلون ببعضهم البعض حسب السيطرة أو الضعف . شخصية واحدة فقط هي التى فى أى وقت فى موقع السيطرة وتمتلك عندئذ أيضًا العلو اللغوى . والطالبة التى قد أتت للإستعداد من أجل "درجة الدكتوراه التامة" تبدأ من الموقع العالى : وهى واثقة من نفسها حيوية وطليقة

اللسان . وعلى العكس فإن الأستاذ ضعيف ومتعلثم : " إننى لا أعرف تماماً كيف أعـتـذر لك بسـبب تركـك تنظرين ... إنـنى كنت أنهى ... تفـهـمين ، كنت لتـوى ... أعتذر لك ... آمل أن تسامحينى ..." ويخطط آداء العمل فى المسرحية لانتقال القوة التدريجى ، فهو يبين فقدان الطالبة للنشاط ، ونزولها إلى شىء من الببغاوية اللغوية وصرخات الألم المتكررة وارتفاع الأستاذ إلى درجة من السيطرة الجسدية واللغوية . ويشرح إيونيسكو فى توجيهاته المسرحية الافتتاحية الطويلة بأن الطالبة ، والتى كانت فى البداية مرحة ونشطة ، سوف تصاب بالاكتئاب والعجز الذى يقترب من الشلل مع النهاية . وتتحول من شخصية ذات عزيمة وعدوانية إلى شخصية سلبية "ليس أكثر من كونها شىء بلا حياة فى يد الأستاذ" (ص ١٨٢) . ونعرف من البداية أنه فى الوقت الذى يطعنها فيه الأستاذ لل يكون بوسعها رد الفعل ، لقد أميتت بالفعل . وهذه السيطرة الكلية لشخص على آخر تتحقق من خلال وسائل لغوية بشكل صارم . وتوضح مسرحية **الدرس** معركة مثل معارك ستردبرج فى الإرادة المجردة من أى بعد نفسى . والصورة التى تصف هذه السيطرة بشكل جيد هى الابتزاز اللغوى : فالطالبة تستنزف من خلال قوة الأستاذ فى الصوت واللغة الدائمين واللذين لهما تأثير منوم مغناطيسيًا . إن ضعفها هو قوتها . والابتزاز هو فكرة ، مثل صراع الإرادات المتعارضة ، قد استحوذ على صاحب التعبير سترنيدبيرج Strindberg . ولكن بينما "ابتزازات" سترنيدبيرج فى مسرحية **إلى دمشق** أو **سوناتا الشبح** تستنزف قوة الأبطال من خلال سيطرة غير موضوعية وخرافية للروح ، فإن الابتزاز فى مسرحية **الدرس** يصبح موضوعيًا ويحدد الخصم الحقيقى للمسرحية : وهو اللغة .

ويبدأ الدرس بمزح مبتذل عن الجغرافيا والرياضيات . ونرى الأستاذ غير واثق من نفسه بينما الطالبة تستجمع قوتها حتى يبدأن عملية الطرح والتى ليس لديها موهبة فيها . ويتضمن شرح الأستاذ مصطلحات فنية - عناصر ، أشكال ، وحدات ، أرقام- وهذه تربك الطالبة ومع هذه المصطلحات يبدأ انتقال الأستاذ من الضعف إلى القوة.

وموضوع الدرس المسيطر والمركزى يتعلق بـ"أساسيات علم اللغة والفقه المقارن". وتحذر مارى ، الخادمة ، الأستاذ من تدريس الفقه ، وترجوه التوقف قبل أن يفوت الأوان : "لا ، يا سيدى ، لا ! ... لو كنت مكانك لما فعلت ذلك ! من كل الأشياء ، ليس الفقه يا سيدى ، فهو أسوأهم جميعًا ..." (ص ١٩٨) . ومع ذلك يرفض الأستاذ تحذيرها وفى محاضرته الافتتاحية عن فقه "اللغات الأسبانية الجديدة" نجده يتحدث للمرة الأولى "مستنداً إلى القوة".

ومع تقديم اللغة كموضوع داخل الحبكة الرئيسية - وليس فقط وسيلة درامية - تتضاعف التعقيدات والتلميحات . ولو كان إيونيسكو قد صور فقط العدوان اللغوى للأستاذ بدون استخدام مناقشة اللغة نفسها كحافز مباشر لزيادة العنف ، لكانت الصلة بين اللغة والقوة واضحة بشكل كاف . ولكن اقحام علم اللغة كفكرة مكشوفة - إنها حقًا الجزء الرئيسى فى الدرس ويستحوذ على أكثر من نصف المسرحية - هذا الاقحام يعطى أيونيسكو الفرصة لكى **يعلق** على السيطرة اللغوية التى يظهرها . وهكذا هناك

عملية مزدوجة : يستجمع استخدام الأستاذ للغة القوة الدافعة ويصبح مفرغًا بشكل متزايد فى تقدم منتظم ، بينما **مناقشته** للغة تتقاسم مع ذلك التقدم وتعلق على آليته.

ومن اللحظة التى يبدأ فيها الأستاذ محاضرته عن علم اللغة ، يبدأ نشاط الطالبة فى التضاءل . ويصبح صوتها كئيبًا وإجاباتها تميل إما للإذعان بـ "نعم يا سيدى!" أو تصبح تكراراً آليًا لكلماته . ويشار إلى التناقض الشديدين شخصيتها الحيوية فى الأصل وفقدانها الناتج لشخصيتها الفردية . ويتصل هذا الفقدان لنشاطها ومقاومتها الضعيفة مباشرة بوسيلتين متحكمتين فى كلام الأستاذ : خزان من الرطانة الأكاديمية يؤدى إلى الذهول الذى ليس له معنى ، وتكرار إيقاعى للأصوات . وتتحول الرطانة باستمرار إلى سلسلة كلمات وأصوات آلية ومنومة مغناطيسيًا تقلل من وظيفتها "المهنية" ، وتشدد على تأثيرها المتلاعب . وهكذا فإن الكلمات مجردة من المعنى تميل إلى أن تعمل "بطريقة ساحرة" أكثر من كونها تعمل بمنطق . وفى الحديث عن الفروق بين اللغات الأسبانية الجديدة المتنوعة ، على سبيل المثال ، فإن الأستاذ يبدأ بتفاصيل وعلم التركيبات فى محاضرة أكاديمية ، ولكن سريعًا ينزلق إلى جدال دائرى وبلا معنى مع (خاصة فى النسخة الفرنسية الأصلية) اللفظ المتكرر "dis" :

الأستاذ : إن ما يميز اللغات الأسبانية الجديدة واحدة عن الأخرى ويفصلها عن المجموعات اللغوية الأخرى (...) ما يميزها ، أقول ، هو التشابه الشديد مع بعضها (...)

صفاتها المميزة (هى) دليل لاشك فيه ولايقبل النزاع عن ذلك التشابه الملحوظ والذى يجعل أصلها المعروف لاغبار عليه ، وفى نفس الوقت يفرق بينها بوضوح - من خلال الإبقاء على هذه الصفات المميزة التى قد أشرت إليها .

(ص ١٩٩ - ٢٠٠)

واجابة الطالبة هى "أوه ! أووه ، يا سيدى !" إنها "نادمة ومبهورة" . والمقطع اللفظى "dis" واللامعنى المتزايد فى الرطانة ليسا مجرد عروض شعرية ولكن شكل من أشكال التنويم المغناطيسى اللغوى . ويتفكك المعنى إلى نمط سماعى وصوت مغو. ويتناوب الرطانة الأكاديمية / الفنية لشكل الأستاذ مع الترنيمات الشعائرية للابتزاز اللغوى ، وعندما يكتسب الأستاذ قوة ، يرتفع التعويذ :

الأستاذ : وفى النهاية فإن تعلم النطق يستغرق سنوات وسنوات (...) فالهواء يجبر على الخروج بلا رحمة من الرئتين حتى يعزف على القيتار تحت الرياح ، وفجأة تبدأن الارتجاف والارتعاش والاهتزاز الاهتزاز أو الاحفاف أو الانتصاب أو اطلاق صفارة ، ومع الصفارة يبدأ كل شىء فى الحركة ... (ص ٢٠١ - ٢٠٢)

وتتجمع الكلمات الآن تقريبًا وبشكل آلى حول اللفظ الصوتى "ent" . والصوت المغو الإيقاعى والذى بلا معنى يعمل بطريقة منومة مغناطيسيًا مضيفًا الصمت على

الطالبة . وبشكل معبر يلاحظ ايوتيسكو أن الطالبة يزداد "افتنانها" وتصاب بألم الأسنان وهو ألم تعلن عنه الخادمة بأنه "العرض الأخير" (ص ٢١١) والذى يزداد شدته بالتناسب مع إخضاعها من قبل الأستاذ . وتعتبر صرخاتها من الألم "عندى ألم فى أسنانى" تراجعا آليًا يضع فواصل فى محاضرة الأستاذ : إنه شكل واحد من المقاومة التى فى وسعها . "ويستحوذ" الأستاذ على الطالبة من خلال الكلمات التى لا تستطيع فهمها ، والأصوات التى تجذب وتخدر عقلها ، والأفكار التى تفرض عليها بدون خيار المناقشة – " اهدئى – اجلسى مكانك . ولا تقاطعيننى" ، هكذا تحذر عندما تتكلم . ويعتبر صوته شكل سحرى من أشكال البلاغة والذى كما سأوضح فيما بعد – يجذب ويغوى بطريقة استبدادية .

وتصل سيطرة الأستاذ على الطالبة إلى ذروتها فى قتلها / اغتصابها والذى يتجمع مع طعنة السكين ، ولكنه فى الحقيقة قتل لغوى اغتصاب من خلال اللغة . وإخراج إبونيسكو المتكرر لخشبة المسرح يؤكد على هذا فى الطبعة الأصلية للمسرحية ، بأن السكين "خيالى" و"غير مرئى" ، وهكذا فإن التهديد الذى يضعه والجروح التى يسببها ، يمكن سماعها فقط ولا ترى . وجزء القتل الشعائرى الطويل له إيقاع سماعى للعملية الجنسية ووحشية الاعتداء الجسدى . وظاهريًا فإن تعليم الطالبة أن تقول كلمة "سكين" فى كل لغة أسبانية جديدة ، فإن الأستاذ يقوم بتأدية نوع من "الرقص" الشعائرى حولها مهدداً بسكينه غير المنظور وهو يرنم بصراحة . ويجبرها على تكرار كلمة "سكين" وراءه ومع كل تكرار ، ينتشر الألم الذى فى أسنانها إلى جزء آخر من

الجسد . وهذا الجزء يجرح بالكلمة التى استوعبت تمامًا المفهوم لدرجة أن النطق بها يكفى ليجرح ويقتل . وبينما تصبح أعضاء الجسد التى اطلقت الطالبة تسمية عليها تصبح حميمة – الفخدان ومفصلى الورك ، والصدر ، والمعدة ، فإن الانتهاك يأخذ معنا مستتراً جنسيًا وإضافيًا .

الأستاذ : آه (يجرى مسرعًا إلى الدرج ويعثر على سكين خيالى كبير ، ويمسكــه ويهـدد بــه مـلـوحًا .) (...) سكين ... شاهديه ... ســكين ... شـاهـديـه ... ســكين ... شــاهــديــه ...

التلميذه : إنك تصيبنى بألم فى أذنى ، أيضًا . ياله من صوت لديك ! كم هــو شـــديد ! (...) إننى أتألــم ... حنجرتى ، رقبتى ... آه ... أكـــتافـــى ... صدرى ... الســكـين ...

الأستاذ : السكين ... السكين ... السكين ...

التلميذه : مفصل الورك ... السكين ... فخذاى ... السك ... (...) السكين...

أكتافى ... ذراعــى ، صدرى ، مفصلــى الوركين ... السكين ... السكين ... (ص ٢١٢ – ٢١٤) .

وتتحول اللغة إلى عمل وحركة وحشيّه. والغمدة الأخيرة للسكين تخدم فقط إضفاء الشكل الدرامى على الانتهاك ، بالفعل لقد شوهتها اللغة . وتسقط الطالبة فى موقف صعب بينما الأستاذ ينتفض من نوبة راحة ، "يتمتم بشىء ما غير مفهوم" (ص٢١٤).

ويكتب أيونيسكو بأن الأستاذ ينطق بكلمة "سكين" مثل "الكوكو" . إنه "تقريبًا بجانب نفسه" (ص ٢١٣) مبهور بالهجاء المنوم مغناطيسيًا وليس أقل من الطالبة فى ذلك . وإنفجار اللغة هذا فى مسرحية **الدرس** يشارك تتابع مسرحية **السوبرانو الصلعاء** معنى يمستحوذاً للغة ، ولكن تعتبر الفروق بين الجزأين مهمة . ففى **السوبرانو الصلعاء** يوضح الكلام الفارغ الإيقاعى السجعى للسيد والسيدة سميث تفكك اللغة إلى حروف وأصوات وضجة خالصة . إن اللغة تنتحر وتتحلل : ومع ذلك فإن الشخصيات تبقى كما هى . ويميل منظر الشخصيات التى تنطق بشكل آلى إلى أحداث تأثير كوميدى والذى وصفه هنرى برجسون بأنه "يمكن الضحك عليه بتناسب دقيق عندما يذكرنا ذلك الجسد بأنه مجرد آلة ". وفى مسرحية **الدرس** فإن اللغة لا تدمر نفسها ولكن تدمر من ينطق بها . وتظل اللغة غير متأثرة وتحت السيطرة : إنها الطالبة التى تقتل ، والأستاذ الذى بجانبها " يتنفس بصعوبة (...) ويصيبه الرعب" (ص٢١٤). وليس التأثير الناتج كوميديًا ولكن غريبًا ، اللغة لا يسخر منها ولكن يخشى منها .

وتدمر الطالبة من خلال خضوعها ، ومع ذلك فإن الأستاذ يتحول . فهو يفقد السيطرة تمامًا على نفسه ويصبح جزءاً من إنسان "مثل طائر الكوكو" ، لقد استحوذت اللغة عليه . وكما يكتب ريتشارد كو Richard Coe "فى غياب المعنى ، تستحوذ الكلمات نفسها على السيطرة المطلقة وتدفع ضحيتها التعسة حيثما يختار التوجيه

نشاطها الأعمى والخطير" . إنها حالة الكلمات "التى تدمر من ينطق بها" . ويصبح الأستاذ ضحية وجانى . ويسقط فى نشوة وبعد الاغتصاب / القتل العنيف ينهض فى رعب "كما لو أنه يستيقظ" ص ٢١٤ ، يستيقظ من نوبة تعويذاته . وتلمح مارى ، الخادمة الحكيمة ، عدة مرات بأن الأستاذ سوف يقع فريسة لبلاغته وعندما ترجو الأستاذ بأن "ينتبه" ص ١٨٨ ، تحتج بأن " فقه اللغة أسوأ ما فى الجميع" ص ١٩٨ وتحذر بأنه "سوف يأخذك أبعد مما تريد أن يأخذك السيد" (ص ٢١١) ، وتشير فى مضمون كلامها بأن الخطر فى اللغة فوق سيطرته : وأنه هو أيضًا سوف يكون ضحية له. والطغيان الظالم لكلمات الأستاذ يأكل نفسه عندما يتحرر من الأغلال . وكما أشار أيونيسكو فإن الكلمات "تتكاثر فى **الدرس** . الكلمات والقتل". ولايستخدم الأستاذ الكلمات كسلاح فقط ، ولكن الكلمات وهى تتكاثر ، تستحوذ على الأستاذ – وتستخدمه كأداة . وهناك صراع بين الأستاذ ولغته ، ويبدو أنه يفقد السيطرة عليها كلما سيطر على الطالبة . وآلية التطور هذه لها ناحية مأساوية وكوميدية ، وتبدأ بالكوميديا ولكن تنتهى بالمأساة كما يصفها جيداً كلود بينوفوى Claude Bon-nefoy فى حديثه مع أيونيسكو :

فى معظم مسرحياتك فإن الناحية الآلية مهمة جداً ... ، وهناك الطبيعة الآلية للغة ، وأتوماتيكية السلوك ، وتكاثر الأشياء ، والسرعة والتفكك الفوضوى للعمل ... وفى المسرح الكلاسيكى هناك

آليتان دراميتان أســاسيتان : آليــة مأسـاويـــة تتمشى مــع المصير والذى يؤدى بالبطل إلى حتفه ، وآليــة كوميديــة تتضمن تكرار جمل أو مواقف ، تعقد الحبكة الرئيسية ... وفى عملك ، من ناحية أخرى ، فإن الناحيــة الآليــة تبدأ كشىء كـوميدى والذى يبدو أنه يأتـــى من سلـوك الشخـصيات الفعلــى ، ويزداد تدريجيًا ، حتى فجأة ، بسبب زيادتـــه الشديدة ، وحـــقيقـــة أنــه خـــارج السيطـــرة تمـــامًا ، يصبح مأساويًا .

ومثل ذلك بالضبط موقف الأستاذ . فهو يفقد السيطرة على سلوكه وتصرفاته ولغته ، وما قد بدأ ككوميديا أو على الأقل الاستخدام الساخر للكلام الفارغ والرطانة يتفسخ إلى تنازل شديد وقسوة حقيقية .

وليس القتل / الاغتصاب نهاية المسرحية ، فهناك انتقال آخر للقوة يتبع ذلك . ومارى ، التى حتى الآن قد ظهرت فقط لكى تعطى التحذير والتعليق ، ولكى تتنبأ بنتائج محاضرة الأستاذ ، تدخل الآن لتجد الأستاذ الذى يئن والجثة المشوهة ، وتبدأ فى تولى المسئولية وتعنف الأستاذ مثلما تفعل الأم مع الطفل العاصى . ويتغلب الرعب على الأستاذ لما فعله . أما مارى فهى فقط مشمئزة . وكما تشرح : إنها المرة الأربعون فى ذلك اليوم التى تقع فيها الطالبة ضحية لعدوانه ، " وكل يوم إنها نفس القصة ! كل يوم !" (ص ٢١٥) . ويحاول الأستاذ أن يطعنها أيضًا ، ولكنها هى

الأقوى ، تطيح به على الأرض بينما يرجوها أن تسامحه . وقوة مارى تتصل مباشرة بتصديها لبلاغته . وينزل الأستاذ إلى مستوى الطفل المتذمر ولكن مارى تتحدث ، بدورها ، فى سخرية وشدة أو بفطنة ناقدة :

الخادمة (فى سخرية) : ولهذا فأنت مسرور من تلميذتك ، حينئذ ؟ إنها تتعلم الكثير من درسها ؟ (...) أيها القاتل الصغير ! أيها الخنزير الصغير المتمرد ! (...) وقد وجهت إليك تحذيراً أيضًا ، فقط منذ لحظة مضت ! إن الحساب يؤدى إلى فقه اللغة ، وفقه اللغة يؤدى إلى الجريمة ...

الأستاذ : لقد قلت بأن فقه اللغة هو أسوأ ما فى الكل !

الخادمة : الكل سواء فى النهاية .

الأستاذ : لم أفهم تمامًا . لقد اعتقدت عندما قلت إن فقه اللغة هو أسوأ ما فى الكل ، بأنك كنت تعنين أنه الأصعب فى التعلم ...

الخادمة : كاذب ! أيها الثعلب العجوز ! إن رجلاً ذكيًا مثلك لايخطىء فيما تعنيه الكلمات.(ص ٢١٥ - ٢١٦)

وتعرف مارى معانى الكلمات وهكذا فهى فى مأمن من الأستاذ . ولكن هذا السطر الأخير فيه شيء من السخرية وتعليق مكشوف من جانب أيونيسكو ، والذى له صلة

قوية بالملامح الأخيرة للمسرحية . ولكى تهدأ مارى من دموع الأستاذ فهى تخرج شارة عليها علامة مميزة ، "ربما علامة النازية" ، وتضعها على ذراعه .

الخادمـــــــة : ها هى! ارتدى هذه إن كنت خائفًا ، وحينئذ لن يكون هناك شىء تخاف منه . (وتضعها حول ذراعه) ... إنها سياسية .

الأســـــتـاذ : أشكرك ، أشكرك ، يا مـارى الطيبـة ، إننى أشعـر الآن بأمـان أكثر... (ص٢١٧) .

وتنتهى المسرحية كما بدأت ، مع جرس الباب وهو يدق وطالبة جديدة تدخل من أجل درسها .

إن نهاية مسرحية الدرس هى التى تفسدها : فإرتداء الشاره التى عليها علامة النازية، هو رمز واضح للاخضاع والقوة الكاملة . وتبدو هذه الإشارة الأخيرة خارج المكان ، ولكن اعتراضى عليها ليس هو نفس اعتراض رونالد هيمان Ronald Hayman ، مثلاً ، والذى يزعم :

فجأة وبلا مبرر ، تعطى مسرحية ضد التعاليم حيلة تعليمية والسكين غير المرئى، والذى كان بالفعل تحت التوتر الشديد ، جزئيًا له علاقة القضيب وجزئيًا رمز للغة المجسدة ، يجعل منه رمزاً للفاشية . وربما كان إيونيسكو يريد الإشارة إلى أن الفاشية قد بعثرت اللغة وحولتها إلى سلاح ولكن هذه الفكرة ليست

موجودة بشكل عنصرى وهناك الكثير من المنطق فى عدم منطقية تركيب المسرحية لفكرة جديدة تقدم متأخرة جداً .

وهنا يجب التمييز : بين حقن رمز سياسى متجسد من القمع والظلم فى داخل هذا الهجوم المعنوى والغير حقيقى ضد الاستبداد هو شىء غريب ومحير . ويصبح الحل حاداً : ولكن الفكرة التى يمثلها ليست "ببلا مبرر" ولا هى "غير عضوية" للمسرحية . ولاهى فكرة "جديدة". إن العلاقة بين السيطرة السياسية واللغوية التى يجسدها هى شىء أساس بالنسبة لموضوعات المسرحية . ومسرحية **الدرس** ليست مهتمة فعلا بالعلاقة بين المدرس والطالبة : فتلك العلاقة حتى فى أسوأ حالاتها هى بالتأكيد أتفه من أن تدعم الذى يستثمر به ايونيسكو تلك العلاقة . ومع ذلك فهناك فى علاقة المدرس والطالبة جوهر السلطة والميل للإيمان والسيطرة والخضوع . وباختصار فإن هناك عنصراً من علاقات القوة وهذا الجوهر الذى يجرد ويبالغ فيه ، يكبر إلى حد الكشف العريض لقوة السيطرة والذى له تلميحات سياسية وأيدبولوجية واضحة .

والجمهور الذى شاهد المسرحية فى ١٩٥١ ، عندما عرضت لأول مرة ، ربما قد يكون تعرف بسهولة على الأستاذ الظالم والذى يتحدث فى صخب مستخدمًا البلاغة النازية التى كانت سائدة فى الحكم النازى والذى قد انتهى حديثًا . وليس هومضمون كلام الأستاذ الذى يتصرف كجانى ، وبنغمة تتسم بالسلطة ، وميل إلى وضع القواعد وطاقته المتلاعبة المجنونة . فالطالبة تمنع بوحشية عن توجيه الأسئلة أو المقاطعة . وهى

صامته ومهددة بشكل مستمر ، وتأمر بالاستماع وتدوين الملاحظات بدون السماح لها بالتفكير أو الإجابة . باختصار فإنها تلقن . وكما يقول إيسلين فإن الأستاذ "يستمد زيادته المطردة من القوة من دوره كشخص يعطي ويفرض المعانى بشكل اعتباطى جداً". ومن البداية فإن لغته تأخذ الشكل الديكتاتورى . إنه يخلق اللغة والمعنى وعالم الطالبة اللغوى ينكمش فى آراء مفروضة تبعًا لإرادته والكلمات والمعانى تخترع وتفرض على الطالبة أو فى هذا تكمن قوة الأستاذ . ويرفض تمامًا إمكانية الحوار الموضوعى الصادق ، والذى بالنسبة له وهم ينبثق من "اعتماد العامة على الملاحظة والتجريب المبتذل (...) أحد الضرائب البسيطة للطبيعة البشرية" ص ٢١٠ وهو يعكس نظرية ويتجشتين بأن المعنى فى اللغة يمكن اشتقاقه فقط من المواقف العملية ويستغل اللغة لتتناسب مع تعريفاته . وحيث إنه يتحكم فى المعنى المتغير للكلمات ، فهو أيضًا يتحكم فى الطالبة والواقع . ويمكن رؤية هذه العملية كشىء موازى لتحلل اللغة الألمانية تحت الحكم النازى وتوضح الصلة الحميمة بين السيطرة على اللغة والسيطرة السياسية .

لقد تم تأليف عدد من القواميس عن الاستخدام النازى للكلمة ، وهى توضح بدقة هذه النقطة . ويوضح **vom “Abstammungsnachweis” zum “zuchtwart”** لكورنيليا بيرنينج Cornnelia Berning كيف فى مدى اثنى عشرة عامًا أزيلت الكلمات من اللغة الألمانية ومازال ما هو أكثر خوفًا / أن كلمات أخرى قد أخذت معانى جديدة حلت محل المعانى الحرفية الأولى وأوجدت واقع جديد من المعانى

المستترة. فعلى سبيل المثال فإن طبعة ١٩٢٤ من القاموس الشعبى Meyers of Lexicon قد فسر المصطلح "Abstammungsnachweis" ("دليل الأصل أو محتشم") مع الملاحظة "S. Viehzucht" (انظر : "تربية الماشية") . وطبعة ١٩٣٦ التى أقرتها النازية عرفت تلك الكلمة نفسها "الدليل الخاص بسلسلة النسب للألمان أو الأصول المتصلة ... اليوم مطلوب من كل مواطن ألمانى". إنها كلمة كانت تشير فى السابق إلى تربية الماشية وأصبحت الآن تعبيراً يرمز إلى النقاء العنصرى . إن المعانى كانت غالبًا تعكس تمامًا . فكلمات مثل "بربرى" و"قاس" والتى كانت سابقًا لها معانى مستترة سالبة تشير إلى السلوك غير الاجتماعى والمنحل ، تحمل الآن فى معناها قيم إيجابية . تأمل ، على سبيل المثال ، هذا النص من "برنامج الحكومة" عند هتلر والمطبوع فى **Volkischer Beobachter** فى ١٩٣٣ :"إن الدولة والخيانة الوطنية لابد فى المستقبل من اضطهادهما بقسوة بربرية" . وقد تأتى مثل هذه التغيرات فى المعنى بطريقة شعورية ، وقد زعم أيونيسكو حقًا بأن "من الممكن تمامًا – وعن عمد – الانحراف باللغة عن مسارها". ولكن كما وضح كل من دولف ستيرنبرجر Dolf Sternberger وفيكتور كليمبيرر Victor Klemperer فإنه عندما يطلق سراح الكلمات ، فإنها تكتسب حياة خاصة بها تكبر وتتضخم مثل الجثة فى Amédeé ، فى النهاية ليست فقط معبرة عن موقف ، ولكن خالقة لموقف . "إن الكلمات ليست بريئة" ، هكذا كتب ستيرنبرجر فى مقدمته عن دراسة اللغة النازية إلى حد ما فإن ذنب المتحدث ينمو فى اللغة نفسها ويصبح جزءاً من كيانها." وينحرف الأستاذ ياللغة عن معناها الأصلى بطريقة سلطوية مشابهة . وتتوقف اللغة عن أن تعمل خلال المعنى المباشر المقبول ، ولا يسمح للغة أيضًا بأن توقظ معانى مستترة جديدة داخل الطالبة .

ووظيفتها الوحيدة هى قمع الطالبة ودفعها إلى الصمت والسكون وبعد ذلك تنويمها مغناطيسيًا حتى تطيع إرادة الأستاذ .

وبالنسبة لأيونيسكو فإن مأساة الحوار الحقيقية تكمن فى الإضفاء الحتمى للنظام على التفكير من خلال اللغة : إن النظام العام يهزم الإبداع الخاص والأصالة . وكما يفسر الأستاذ للطالبة ، كل اللغات الأسبانية الجديدة هى متطابقة ، فجميعها تستخدم "دائمًا وبطريقة لا تتغير نفس الكلمة ، مع نفس الأصل ، ونفس المقطع الأخير ، ونفس المقطع الأول ، (...) ، ونفس المقطع الأخير ، ونفس المقطع الأول ، (...) ، ونفس المعنى ، ونفس التكوين ، ونفس تركيب الصوت ، ليس فقط فى هذه الكلمة ، ولكن فى كل الكلمات التى يمكنك تخيلها ، فى كل لغة" (ص ٢٠٤) . وهذه الرؤية عن الهوية الكلية فى كل اللغات هى عبارة تشاؤمية للانسجام القسرى فى كلام العامة ، والتفكير الفردى لأشكال اللغة . ويشير إيونيسكو إلى هذا الخطر عندما يقول چاك : "أوه الكلمات ، يا لا من جرائم ترتكب باسمك! " ومثل **الدرس** ، **چاك أو الخضوع** ، يظهر خضوع وتوافق شخص حيوى لإرادة ولغة الآخرين . ومرة أخرى تحاكم اللغة وتظهر كتهديد خطير للاستقلال الشخصى . وتتعلق المشكلة الأولى فى المسرحية بتمرد چاك الذى رفض بعناد ترتيل قول العائلة : "إننى اعشق البطاطس ذات اللون البنى المهروسة". ويمثل هذا الشعار السخيف الأسلوب المرسوم كلية للكلام والتفكير الذى يميز عائلة چاك ، والذى سوف يخضع له إذا قبل الشعار . وهذا واضح فى التماس أمه بأن يتخلى عن فرديته وينسجم :

الأم : يا بنى ! يا بنى ! استمـع إلىّ . أرجــوك ألا ترد على قلب الأم الشجاع ، ولكن تحدث إلى بدون تأمل ما تقولــه . إنها أفضل طريقة للتفكير بشكل صحيح ، كابن خير وعنده عقل . (وتنتظر إجابة بلا جدوى ، ويظل چاك صامتًا .) ولكن لست ابنًا خيرًا . تعالى يا جـاكلين، أنت وحدك تتسمين بالإدراك الكافى للخروج من المطر .

چاكلين : أوه يا أمى ، كل الطرق تؤدى إلى روما .

وتقهر مقاومة چاك فى النهاية بواسطة أخته چاكلين التى تهاجمه بالكلمة "قابل للقياس". هذا الاختراع اللغوى والذى يتضمن أنه أيضًا خاضع لعمل "الأزمنة" – الوقت – يملأه بالغضب . ولأنه مهزوم فهو يعلن فى صوت – آلى ، "مثل شخص يعمل بطريقة آلية" ، الشعار الذى قد رفضه . وهذا الخضوع للببغاوية اللغوية والوعد بالولاء اللغوى هذا ، يخضعه إلى سيطرة عائلته ومفهومها عن الحياة . لقد توافق مع لغتهم وهكذا سوف يضطر إلى قبول القيم التى تمثلها .

وبالرغم من أن الأستاذ يصر على أن كل اللغات متطابقة وبالتالى فهى قسرية ومفروضة بشكل متساو ، يصل إلى أن هناك فروق ، فروق جوهرية تكمن فى خبرة غامضة معينة : "إنها شىء غير ملموس . شىء غير ملموس يمكنك أن تستوعبه فقط بعد وقت طويل ، بصعوبة شديدة وخبرة طويلة ..." (ص ٢٠٧) . والفرق هو

شخصي ولا يعزى إلى الصياغة فى اللغة . ولا تستطيع هذه الخبرة الشخصية أن تنتقل إلى التعميم المنظم للغة المفاهيم ، وهى تجد التعبير فقط فى الأشكال اللاعامية للغة مثل الشعر . وهكذا يزعم أيونيسكو ، بأن اللغة تميل نحو تطبيق : الابتذالات والكليشيه ، أو الأدب . وكلا الموضوعين يظهران فى مسرحياته والانسجام هو الاهتمام الأكبر ويتضح فى **السوبرانو الصلعاء** ، **والدرس وجاك** . وتتضح نتائجها السياسية فى مسرحية "الخرتيت" **Phinoceros** (١٩٥٨) . ولكن اللغة الأدبية تظهر عقيمة بنفس الدرجة ، على الأقل فى وجه المطلقات الوجودية . ومنولوج بيوينجر Bérengerالذى يتكون من خمس عشرة صفحة فى نهاية **القاتل** (١٩٥٧) يستخدم كل وسيلة بلاغية ، وحيلة لغوية ، وصياغة فلسفية وأدبية لإقناع القاتل - الموت - بأن يتراجع ، ولكن الكلمات ليس لها نفع. "إننى أموت" ، يصرخ الملك فى **خروج الملك** (١٩٦١) ، "تسمع ، إننى أحاول إخبارك بأننى أموت ، ولكننى لا أستطيع التعبير عنه ، وكل ما استطعيه أن أصنع منه أدبًا". ويجيب الطبيب : "وهذا هو ما نفعله حتى النهاية المريرة. وطالما أننا نعيش فإننا نحول كل شيء إلى أدب ". إن الخبرة المعيشية ، ذلك "الشيء غير الملموس" ، يضيع فى اللغة . فالكلمات تصبح إما تركيبات أدبية أو أسوأ ، شعارات وإيديولوجيات والتى تتلاعب بالفرد وتصبح خطراً عليه بمحاولة ، طبقًا لأيورنيسكو ، "جعل الواقع الموضوعى يخرج من الذاتية ... فى المنطق ، فى اللهجات فى علم النظم ، تأتى كل الآليات إلى المسرحية ، (و) تصبح كل أنواع الجنون ممكنة".

هارولد بينتر Harold Pinter

حفلة عيد الميلاد والأقزام

إن مسرحية بينتر **حفلة عيد الميلاد** مثل مسرحية إيونيسكو الدرس ، تظهر تدمير شخصية بريئة بشكل واضح من خلال الاعتداء اللغوى العنيف ، وهو تدمير مع ذلك ، لا يؤدى إلى الموت ولكن إلى الولادة مرة أخرى المتضمنة ، "تحويل" . و**حفلة عيد الميلاد** هى مسرحية معقدة وغامضة تحتوى على حبكتين رئيستين متوازيتين ومشهدين من مشاهد التعذيب اللغوى الشديد بطريقة غير عادية . وقد كانت أول مسرحية كاملة لبينتر (النسخة الأولى : ١٩٥٨) ، وقد نالت اهتمامًا ناقداً وكثيراً . وقد فسرت بشكل مختلف كمسرحية تعبر عن الحنين إلى الوطن بسبب فقدان الأمان فى فترة الطفولة ، كدراسة خارجية عن القلق والخوف من الموت ، وتظهر الضغوط الاجتماعية التى تقع على عاتق الفنان المتمرد ، وبشكل عام أكثر ، تكشف كيف أن المجتمع يكرهنا جميعًا على شكل من أشكال الانسجام القاسية . وتصبح كل هذه التفسيرات محتملة فى هذه المسرحية المعقدة والغامضة ، ولكن التفسير الأخير فقط هو الذى يربط عناصر المسرحية المتنوعة مع بعضها ويعطى قراءة تفسر ليس فقط الحبكة الرئيسية فى المسرحية ولكن أيضًا الوسيلة الدرامية المحورية عند بينتر : الاستخدام الممتد للعنف اللغوى وبالرغم من مركزية العنف اللغوى فى **حفلة عيد الميلاد** ، فإن

السؤال عن مغزاه، والدور الذى تلعبه اللغة نفسها فى هذا المثل عن الانسجام الاجتماعى المفروض، قد تجنبه النقاد بشكل واسع . وسوف أركز عل هذه الأسئلة وأحاول أن أجد علاقة بين العمل الحركى للمسرحية ولغتها الغريبة الشاذة ، لكى أوضح كيف أن موضوع ومعنى المسرحية يوجد مباشرة فى وظيفة لغتها .

وتتركز **حفلة عيد الميلاد** حول ستانلى ويبر وهو عازف بيانو عاطل ومهمل فى نفسه، "قليل من النظافة" ، كما يقول لولو ، والذى كان يعيش لبضعة سنوات فى عزلة كإبن بديل نزيل فى بيت يقدم الطعام للنزلاء عند شاطىء البحر ويمتلكه ميج وبيتر بولز. وتعرف القليل عنه ، وما نعلمه هو شىء غامض . ويزعم أنه ذات مرة كان عازف بيانو وقد توقف عن العمل بسبب انتقادات سيئة ، "لقد قطعونى شرائح كاللحم. قطعونى شرائح كاللحم . كان الأمر كله مرتبًا ، لقد خطط له." ومن الواضح أنه فى وقت من الأوقات كان يعيش حياة مختلفة ، ولكن ليس بوسعنا التأكد من التفاصيل . وما هو مؤكد تعطل ستانلى الحالى والقذارة التى لا يكترث بها . ولأنه ليس حليق الذقن وغير نظيف ودائمًا يرتدى چاكت بيچامته ، لم يعد حتى يتضايق من مغادرة المنزل . وعلاقة ستانلى مع عائلة بولز هى علاقة ألفة سهلة . ويبدأ الفصل الأول على مائدة إفطار العائلة حيث يتم مناقشة الكورن فيليكس والطقس ، ويقرأ بيتى "Petey" أخبار لطيفة من صحيفة الصباح . ويصبح ميج وبيتى نوعًا من الكاريكاتير فى التفاهة العائلية . ويتم تصويرها فى أدوار كوميدية مألوفة لزوجين من الطبقة

الدنيا ، سخيفين وبريئين ، ولا يكسران هذه القاعدة أبداً . وتتحطم هذه الحياة المنزلية الدافئة عند وصول نزيلين جديدين ، رجلين يرتدين ملابس جيدة ، فى زيارة من المدينة. ويملأ وصولهما ستانلى بخوف لا يمكن تفسيره ، إنهما دخيلان يأتيان من العالم الخالى لم يكن لستانلى معه أى اتصال لعدة سنوات . ومن البداية يتضح أن جولدبيرج وماكان Goldberg and Mccann ليسا بهذه البراءة . فقد أرسلا إلى منزل عائلة بولز ليؤديا "مهمة" . و"هذه المهمة" يسأل ماكان رئيسه جولدبيرج" ... تشبه أى شىء قد فعلاه من قبل؟" (ص ٢٩) . وتظل طبيعة المهمة والهدف منها والعلاقة السابقة بين ستانلى والدخيلين غامضة لأجل غرض ما .

ومع دخول جولدبيرج يتضح فوراً تغيير فى المصطلح . فلغتهما تختلف بدرجة كبيرة عن تفاهة عائلة بولز الصبيانية : إنها خليط معقد من الرطانة ولغة العصابات والتقوى الاجتماعية . ويميل جولدبيرج ، والذى هو أكثر إطنابًا فى الاثنين ، نحو الكلام الطويل المراوغ . وعندما يسأله ماكان مثلاً عن طبيعة "مهمتهم" ، فإن إجابته هى نسيج من علم المصطلحات البيروقراطى الناقص :

جولدبيرج : إن الموضوع الرئيسى هو موضوع واحد مذكر ويختلف تمامًا عن عملك السابق . ومع ذلك فهناك عناصر معينة والتى قد تتقارب فى نقاط التقدم إلى بعض أنشطتك الأخرى . والكل يعتمد على موقف

فـاعلنا . وفى جمـيع الأحـوال ، يا مـاكـان ، فـإننى أؤكـد لك بأن المهـمـة سـوف تنفـذ والبـعـثــة ســــــوف تنجـز بدون أن يصـيـبك سـوء أكـثـر أو يصيبنى.(ص٣٠).

ويرسم بينتر الدخيلين بتفاصيل دقيقة ، والكثير يعتمد على تصرف شخصياتهما. فجولدبيرج هو رجل أعمال ناجح وقانع فى نفسه يتمتع بسحر خطير ويتكلم كثيراً وبسهولة مخادعة فى ترانيم يهودية ، ويستخدم مصطلحات إحدى لهجات اللغة الألمانية ويستعين كثيراً بقصص متناقضة ومتنوعة عن شبابه وعائلته . إنه رجل ذو سلطة و"مكانة" :

جولدبيرج : حسنًا ، لدى مكانة ، لن أنكرها .

ماكان : بالتأكيد لديك .

جولدبيرج : لم أنكر أبداً أنه كان لدى مكانة

ماكان : ويالها من مكانة !

جولدبيرج : إنها ليست الشىء الذى أنكره . (ص ٣٠)

وتمتلىء محادثته بالنصيحة الأبوية وتتمتع بأسلوب مرسوم جداً. وعندما ينصح ماكان

جولدبيرج : (...) تعلم أن تسترخى يا ماكان ، أو أنك لن تصل إلى أى مكان أبداً (...) فالسر هو التنفس . خذ فكرتى المفيدة . إنها حقيقة معروفة . خذ نفسًا وأخرجه ، خذ فرصة واترك العنان لنفسك ، ماذا يمكن أن تخسره ؟ انظر إلى (...) اجذب نفسك مع بعضها . أى مكان تذهب إليه هذه الأيام يشبه الجنازة .

ماكان : هذا حقيقى .

جولدبيرج : حقيقى ؟ بالطبع حقيقى . إنه أكثر من حقيقى . إنها الحقيقة والواقع (ص٢٧ - ٢٨) .

وسوف أعود إلى مغزى أسلوب جولدبيرج فى الكلام . ويعتبر ماكان رجل جولدبيرج القوى وهو رجل مسرح ايرلندى كاثوليكى - (يدعى جولدبيرج) إنه قسيس مجرد من وظيفته ، - ويشرب فقط الويسكى الايرلندى (وليس الاسكتلندى أبداً) ويغنى قصائد عاطفية ، ويتكلم قليلاً . وبالرغم من أن الرجلين مختلفان تمامًا ، فلابد من النظر إليهما كفريق واحد ، ونادراً ما يظهران منفصلان عن بعضهما .

ومع نهاية الفصل الأول يمكننا بوضوح الخروج بمجموعتين من الشخصيات يكونان خطى الحبكة الرئيسية : ميج ، بيتى وجارتهم السخيفة لولو ، من ناحية ، وجولدبيرج وماكان من ناحية أخرى . ويقف ستانلى بين الاثنين ، وتضع المسرحية خطة انتقاله من

العائلة إلى تحت السيطرة الكاملة للدخيلين . وقد قترح ريتشارد سكينر Richard Schechner بأنه فى **حفلة عيد الميلاد** يخلط بينتر عملين ، مستويين من الواقع ، ومثلهما بإيقاعات يائسة متنوعة . والعمل "الخارجى" هو كوميديا عائلية شبه طبيعية تستغل شخصيات مسرحية من الأنواع المألوفة : بيتى ، عامل على كرسى سفينة ، وميج ، صاحبة أرض ، نزيلهما ، ستانلى ، ولولو وهى عاهرة . وفى هذه الجماعة يدخل نوعان كوميديان إضافيان ، جولدبيرج وماكان ، واللذان ، مع ذلك يعكسان الحالة ويشكلان عملاً "داخليًا" مهدداً .

وهذا الحدث "الداخلى" يأتى إلى المقدمة فى الفصل الثانى ، وتبدأ معه مشاكل تفسير المسرحية . ويفتتح الفصل الثانى بمقابلة بين ستانلى وماكان خلالها يحاول ستانلى اقناع ماكان غير المستجيب "ببراءته" وتعتبر اشاراته إلى ماضيه بالنسبة لبينتر مختصرة وبدلا من توضيح الأمور تجعلها أكثر غموضًا ، ويتحدث ستانلى عن مسقط رأسه ، وعن الحياة الهادئة التى قد عاشها وعن خططه للعودة هناك : "سوف أمكث هناك أيضًا ، هذه المرة . ليس هناك مكانًا مثل البيت" (ص ٤٠) . ولا يلقى ماكان بأى اتهامات وليس عندنا أى فكرة عن الجريمة التى يعتقد ستانلى أنه متهم بها ، ولكن من الواضح فهو يشعر بالخطر". أقصد أنك لن تفكر ، بالنظر إلى حقًا ... أقصد، ليس حقيقة إننى كنت ذلك النوع من الرجال - لكى أتسبب فى أى مشاكل ، أليس كذلك؟" . (ص ٤٠) . ويغضبه عدم اكتراث ماكان ويصبح أكثر عدوانية .

ستانلى : إنها غلطة ! ألست تفهم ؟

ماكان : انك فى حالة سيئة يا رجل .

ستانلى : (يهمس ويتقدم) هل أخبرك أى شىء ؟ اتعرف لماذا أنت هنا ؟ اخبرنى. لا داعى للخوف منى . أو أنه لم يخبرك ؟

ماكان : اخبرنى ماذا ؟

ستانلى : (يهمس) : لقد شرحت لك ، عليك اللعنة ، بأننى خلال تلك السنوات كلها قد عشت فى باسينجستوك ولم أخرج من الباب مطلقًا .

ماكان : أنت تعرف أننى مذهولا - منك . (ص ٤٢)

وتنتمى النغمة والإشارات الغامضة إلى عالم القصص البوليسية أو التى فيها الغاز. وهناك توقع بأنه قريبًا سوف نكتشف طبيعة "جريمة" ستانلى وهدف بعثة جولدبيرج وماكان . ويعز چون روسل براون هذا التوقع إلى تكتيك بينتر "ثنائى الشوكة فى إيقاظ رغبة الجمهور فى التأكد من صحة الشىء ومحبطًا باستمرار هذه الرغبة". وحقًا فإننا محبطين . فبدلا من الإيضاح ، يزداد الغموض ويدخل جولدبيرج ، ويحيط هو وماكان بستانلى وباستخدام تكتيكات العصابات يجبران ستانلى على الجلوس وكلاهما يأخذ موقعه على جانبى الكرسى . وما يأتى هو ستة صفحات من الهجوم اللغوى غير الواقعى تمامًا والشديد .

والانتقال من المحادثة إلى الاستفهام هو انتقال مفاجىء . ومرة أخرى فهناك تغيير فى الأسلوب : ونحن الآن فى عالم من الأسرار ، عذاب عقلى غير مفهوم . ويتكلم جولدبيرج وماكان بإيقاع مترابط سريع ، أسلوب طاغى لا يسمح بأية مساحة للاستجابة وليس هناك خيار للدفاع عن النفس .

جولدبيرج : ويبر ، ماذا كنت تفعل أمس ؟

ستانلى : أمس ؟

جولدبيرج : واليوم السابق . ماذا فعلت قبل أمس ؟

ستانلى : ماذا تقصد ؟

جولدبيرج : لماذا تبدد وقت كل فرد يا ويبر ؟ لماذا تقف فى طريق كل شخص ؟

ستانلى : أنا ؟ ماذا

جولدبيرج : أخبرك ، يا ويبر . أنت شخص فاشل . (ص ٤٧)

وتبدو الأسئلة مألوفة : إنها حيل أولية فى استجوابات الشرطة التى لا تتغير مثل أين – كنت – ليلة – الجريمة . وبينما يستمر الهجوم ، تحتفظ الأسئلة بنغمتها المألوفة، حتى أنه بالرغم من سخافتها ونوعيتها المتناقضة فإن لدينا احساسًا بأننا قد سمعناها كلها من قبل .

ماكان : لماذا تركت المنظمة ؟

جولدبيرج : ماذا تقول أمك العجوز يا ويبر ؟

ماكان : لماذا خنتنا ؟

جولدبيرج : أنت آذيتنى يا ويبر . إنك تلعب لعبة قذرة

ماكان : إنها حقيقة سوداء (...)

جولدبيرج : سمعتك تسوء من الخطيئة .

ماكان : إننى أشم رائحتها .

جولدبيرج : هل تعرف قوى خارجية ؟

ماكان : هذا هو السؤال ! (...)

ماكان : لقد لوثت عالم المرأة .

جولدبيرج : لماذا لا تدفع الإيجار

ماكان : أم مشوهة ! (...)

جولدبيرج : أنت تلوث مفرش ولادتك .

ماكان : ماذا عن هرطقة الـ Albigensenist ؟

جولدبيرج : من رش الباب الصغير بالماء فى ملبورن ؟

ماكان : ماذا عن أوليفر بلاتكست المبارك ؟ (ص ٤٨ - ٥١)

ويزداد وابل الاتهامات المتناقضة وغير المنطقية قوة ويصل فى ذروته إلى تهديد كامل بالعنف عندما يصبح وجود ستانلى محل سؤال .

جولدبيرج : لماذا عبرت الدجاجة الطريق ؟

ستانلى : أرادت أن - أرادت أن ...

جولدبيرج : لماذا عبرت الدجاجة الطريق ؟

ستانلى : أرادت ...

ماكان : إنه لا يدرى . لايدرى أيهما أتى أولا !

جولدبيرج : أيهما أتى أولاً !

ماكان : الدجاجة ؟ البيضة ؟ أيهما أتى أولاً ؟

(ويصرخ ستانلى) (...)

ماكان : أوقظه . اخرم عينه .

جولدبيرج : إنك طاعون يا ويبر . إنك دمار . (...)

ماكان : لقد حنت أرضنا .

جولدبيرج : لقد خنت جماعتنا .

ماكان : من أنت يا ويبر ؟

جولدبيرج : ما الذى يجعلك تعتقد أنك موجود ؟

ماكان : إنك ميت .

جولدبيرج : إنك ميت . لا يمكن أن تعيش ، ولا يمكن أن تفكر ، ولا يمكن أن تحب.إنك ميت. إنك طاعون قد فسد. أنت لاشىء سوى رائحة!

(ص٥١-٥٢)

وينتهى الأمر وقد راح ستانلى يصرخ ويندفع فى رعب .

وهناك عدة ملاحظات يجب أخذها فى الحسبان بخصوص الاستجواب / العذاب هذا. فالاتهامات نفسها متنوعة ومتناقضة لدرجة لا يمكن معها تكوين مجادلة قائمة،

ولكننى لا اتفق أن قوتها توجد فقط فى حجمها أو "غرابتها" كما أدعى بعض النقاد .
وعندما يصف إيسلين مشهد العذاب فى الفصل الثانى ، نجده يكتب : "إن ستانلى...
قد اخضع إلى نوع من الامتحان العابر السريالى الغريب من قبل معذبيه قبل بداية
الحفلة ..." ويكتب اوستين كويجلى Austin Quigley فى كتابه **مشكلة بينتر** : "فى
مسرحية **حفلة عيد الميلاد** يزداد الصراع ليس وفقًا لنوعية الاستخدام ولكن بواسطة
الوزن الصرف والتنوع وكم الاستخدام . فستانلى يواجه من قبل اثنين من الزائرين ،
واللذان يكرهانه لغويًا على الخضوع والصمت من خلال تنوع وكثرة انهاماتهم". ويبدو
كلا التفسيران أنهما يجردان محورية المسرحية من مشهد العذاب - والذى من خلاله
يصبح ستانلى أخرس وصامت طوال بقية المسرحية . ويبدو لى أن هناك شىء ما ذو
مغزى أكبر فى العمل هنا . فستانلى يتهم ، بين اتهامات أخرى ، بخيانة "المنظمة" ،
وقتل زوجته ، وعدم الزواج على الإطلاق ، وعدم معرفة قوى خارجية ، وعدم مقدرته
على تمييز الممكن من الضرورى . وتتجمع الرطانة الدينية والفلسفية مع بعضها وتلقى
عليه فى ارتباك مستمر . والخليط الغريب من الرطانة ("ماذا عن الهرطقة؟") ، حذف
الإكليشيهات ("الأم التى تشوه!") ، الرثاء ("لقد خنت أرضنا") والتفاهات
("أيهما أتى أولاً ؟ الدجاجة ؟ البيضة ؟") كل هذا ليس مجرد كلام فارغ عشوائى .
وبينما تتراكم الاتهامات فوق بعضها ، يبدأ صدى صوت أساليب الكلام المألوف فى
الظهور . وندرك أن الهجوم هو بالفعل وعاء لانصهار المصطلحات المشوشة

والأكليشيهات وأن الأسئلة والاتهامات لها أرضية مشتركة ، وتحرك مصدراً مشتركًا بالرغم من تنوعها .

وما لدينا هنا هو ، فى الحقيقة ، مجموعة قصاصات من أساليب الرطانة التى يمكن التعرف عليها والتى يأخذها بينتر من الأنماط المتكررة اللغوية ومن أفلام العصابات ، وروايات الجاسوسية ، والوعظ الدينى ، ومحاضرات الفلسفة ، والاجتماعات السياسية، وكتب التاريخ ، وإعلانات التليفزيون ، ونغمات الأطفال . ويتكون الهجوم من مصطلحات فكرية ، تقليد لأجناس أدبية ، أكليشيهات ، وكومة من الحطام اللغوى المعروف والمستخدم بشكل شائع . ومن هذه الكتلة تظهر نظرة مشوشة ومتقطعة من القيم التافهة المتمسك بها ، كما يقول هاندك . "كل الناس ذو التفكير الصائب" . ووضع هذه الأساليب البلاغية بجانب بعضها وطبيعتها المحشوة بالمصطلحات والمرسومة، يجعل من الواضح جداً أن اتهام بينتر لا ينصب على "الرسل" الذين قد أرسلتهم "المنظمة" ولكن على **الرسالة** بمعنى اتهام كل تلك العملات الشائعة جداً من الكلام الآلى والتى حلت محل التفكير والسمة المميزة للانسجام . ويهاجم ستانلى من قبل الاكليشيهات العقلية والأخلاقية والتى وهو ، فى عزلته ورفضه للمجتمع ، قد رفضها . والهدف من الهجوم هو غمر ستانلى مرة أخرى بتلك القيم بتغيير أهدافه بواسطة **لغة** تلك القيم .

إن انفجارات الرطانة والمصطلحات الخاصة والتى تغرى بالتهديد وتقلب ميزان القوى ليست غير شائعة فى مسرحيات بينتر الأولى . ففى مسرحية **الناظر** (١٩٦٠) على سبيل المثال ، فإن ميك صاحب العقار الذى فيه كان يقيم دفيس العاطل المتجول ، يرعب السكير بعرض زائف لبيعه المنزل . وكلام ميك (حوالى صفحة ونصف) يتضاعف ويتحول إلى رطانة عن التمويل العالمى والتأمين والذى يشمل "العربون ، رد العربون ، معاش الأسرة ، خطط المكافآت ، تخفيض المدة للسلوك الجيد ، (...) التخلص من الأسهم ، امتداد الفائدة ، التعويض عند التوقف ، التأمين الشامل ضد الشغب والثورة المدنية ، واضطراب العمل والعواصف والسرقة ، الكل خاضع للمراجعة اليومية ،" ويترك ديفيس فى حالة صمت وخوف . فى مسرحية **الرجوع للوطن** (١٩٦٥) ، فإن لينى القواد فجأة يواجه أخيه تيدى و أستاذ الفلسفة ، بالسؤال : "هل تكتشف عدم ترابط منطقى معين فى التأكيدات الأساسية للتوحيد فى المسيحية؟" ومع هذا يمتلك القوة على تيدى العاجز . وهناك شيئان قد نلاحظهما هنا فيما يتعلق باستخدام الرطانة . فجولدبيرج ، وماكان وميك ولينى جميعهم ينتمون إلى نوعية عصابات الحياة الهابطة والتى يكون تحكمها فى مثل هذه اللغة المتخصصة غريبًا ، وكلها تستخدم هذه اللغة بشكل فجائى ، خارج السياق ، ومن خلاله تمتلك السيادة على من يتلقون كلامهم . ومثل هذه الاستخدامات فى اللغة تضمنت واقعية المحادثة وتجذب الانتباه ليس كثيراً إلى ما يقال ، بقدر ما تلفت الإنتباه إلى **صيغ** الكلام نفسها . وكما قال أحد النقاد : "إن قوة الرطانة المثيرة للذكريات تخلق صورة

عن الخيوط الرفيعة التى ينسجها المجتمع لكى يوقع الفرد فى الشرك". إن سيطرة بينتر على الرطانة هى سيطرة خالية من الأخطاء . إنه يكرر بدقة صيغ الكلام المتخصص ، والتى فى سياقها المناسب ، تبدو مناسبة (إذا كانت مضايقة) تمامًا . إنها بالضبط سلاسة التقليد التى هى الموضوع هنا . وألفتها الغريبة هى أنها ناعمة ومقلقة . ولا يطلب منا الاعتقاد بأن البلطجية مثل ميك ، لينى، جولدبيرج وماكان قادرين على مثل هذه اللغة ، ويطلب منا ملاحظة كيف تستطيع صيغ الكلام المألوفة فى الحقيقة أن تتلاعب وتعوق . وفى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** ، يتم التلاعب بواسطة نوعين على خشبة المسرح ، جولدبيرج وماكان واللذان لايمثلان بأسمائهم ، ولكن "كعملاء" لـ "المنظمة" التى تعزز أشكال الكلام هذه والقيم التى تسنها .

وعلى الرغم من شخصياتهم المرسومة تمامًا والملونة إلى حد ما ، فإن جولدبيرج وماكان يمران بتغير غريب بمجرد ما يدخلان أدوارهما "الداخلية" بمعنى عندما يكونان بمفردهما مع ستانلى فى الفصل الثانى والثالث . فكلاهما يزداد سرعة وإيقاعًا ويأخذ نغمة وتهديد المدعى العام والنمط الشعائرى من المحادثة يجردهما من الواقعية كأفراد ويعطى تأكيداً متزايداً للغتهم ، اللغة التى تتكون من تعبيرات ومصطلحات مأخرذة من طبقة من الكلام تتعدى خبراتهما . ويبدو أن الرعب اللغوى قد أخذهما تدريجيًا وهو مصدر قوتهما ، ويصبحان أدوات لتلك القوة اللغوية أكثر من كونهما فردين متكلمين . ولايعذب ستانلى كثيراً **على يد** جولدبيرج وماكان ، كما يتعذب **خلالهما** .

والانكسار المتعمد لبينتر مع الواقع فى هذا وفى مشهد العذاب اللغوى التالى ، والتغير المفاجىء للمصطلح وحالة خشبة المسرح هى مؤشرات هامة على أنه لم يعد ممكنًا للتفسير أن يضرب جذوره أساسًا فى الحبكة الرئيسية . ولابد لأى قراءة لهذا المشهد من أن تنظر إلى اللغة - إلى مصطلحاتها الضخمة والمتفرقة والقوة التى تمارسها. ويتصرف جولدبيرج وماكان هنا إلى حد بعيد مثل الملقنين فى **كاسبار** فهما **وسيلتان** من أجل الكلام الموصوف اجتماعيًا ، وهما وعاءان لقوة اللغة المتلاعبة - أكثر من كونهما شخصيتان مستقلتان . ويتهم ستانلى بشكل متكرر بخيانة "المنظمة" ، إنها هذه "المنظمة" التى يمثلها جولدبيرج وماكان : فكلاهما الرطن وأسلوبهما التنفيذى فى الملبس يكشفهما بطريقة واضحة جداً "كرجال منظمة" . إنها "منظمة" يحتل فيها جولدبيرة "موقعًا" كبيراً حصل عليه كما يفسر لاحقًا ، من خلال خضوعه التام وانسجامه مع القواعد ، ومن خلال تأدية "اللعبة" التى تبعت "الخط". "اتبع الخط، الخط ، يا ماكان ، ولن تخطىء . ماذا تعتقد ، إننى رجل عصامى؟ لا ! إننى أجلس هنا حيثما أمرت واضعًا عيناى على الكرة" ص ٧٧ . إن جولدبيرج وماكان هما نتاج "المنظمة" والتى يتم تشكيل ستانلى أيضًا وفقًا لها ، ويتم هذا من خلال عملية الاستجواب .

إن الاستجواب - فن انتزاع الاعتراف وتغيير المعتقدات من خلال قوة الكلمة - هو الاستعارة الجذرية لمسرحية هاندك **كاسبار** وأيضًا لمسرحيته الإذاعية **Hörspiel** رقم١ . وعذاب ستانلى مثل عذاب كاسبار هو عذاب عقلى ، الهدف منه السيطرة على عقله

وتشكيله والسيطرة على تفكيره . وفى كل هذه المسرحيات يصبح الاستجواب اسقاطًا لأساليب الرعب ، الرعب الذى يرى على أنه اغتصاب لمقدرة الفرد على الكلام وهكذا على التفكير بحرية . وتظهر اللغة على أنها وسيلة للقوة ، وتجسيداً لها . ويستدعى عذاب ستانلى وتحويله فى النهاية مشهداً آخر أكثر رعبًا ولكن متوازيًا بشكل واضح من أدب ما بعد الحرب : وينستون وأوبرين ، اللذين عذبا واللذان قاما بالتعذيب ، فى مسرحية چورچ أورويل **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين** . وفى مشهد الاستجواب والتعذيب فى ذلك الكتاب ، يحاول أوبرين أن يحول وينستون إلى قول الكلمات والإيمان بها وبالأفكار التى يوافق عليها الحزب . ويعذب وينستون بشدة ، ولكن العذاب الجسدى ليس هو الهدف . ولا يهتم أوبرين بمجرد ايذاء وينستون جسديًا ولا ينكسر وينستون من خلال الألم الجسدى . ويبحث أوبرين عن تحويل مشابه لتحويل كاسبار من الصمت إلى الكلام المقبول اجتماعيًا وهو تحويل من خلاله يمتلك أوبرين السيطرة التامة على عقل ضحيته كما هو الحال بالنسبة للملقنين والأم چاك وجولدبيرج وماكان . ومثلما فى **كاسبار** فإن الخدعة ، جوهر التحويل ، تكمن فى التعرف التام على الجمل "النموذجية" أى الأشكال النحوية الصحيحة ، وأشكال التفكير بمعنى بديهيات النظام المقبولة سياسيًا أو اجتماعيًا . ويصل كاسبار إلى الاندماج الناجح عندما يتكلم فى النهاية بصوت الملقنين . ويصور تحويل ستانلى فى ظهوره الأخير فى المسرحية ، وهو يرتدى بدلة ورابطة عنق ، انعكاس تام لمعذبيه . وفى كتاب أورويل ، يسعى أوبرين إلى اجبار وينستون على شكل مشابه من الانسجام غير المنحرف ، ولابد

من جعل وينستون يقول "إن الحرب هى السلام" ، "الحرية هى العبودية" ، "الجهل هو القوة" والاعتقاد بصحة هذه المقولات وعدم الشك فيها ، ولكى يتم هذا ، فلابد أن يخلص أوبرين وينستون من "الكلام القديم" للكلمات وصيغ النحو والتى تسبق سيطرة الأخ الكبير وتسمح بالتفكير الإنسانى . ولابد له أن يعيد ترتيب عقل وينستون على شكل لغة جديدة وهى فى الحقيقة **معاكسة** . ويخبر أوبرين وينستون بأن "القوة تكمن فى تمزيق عقل الإنسان إلى قطع وتجميعها مرة أخرى فى أشكال جديدة من اختيارك أنت". إنه "شكل" عقل ستانلى والذى مثل عقل وينستون يتعرض للهجوم ، عقل قد رفض الاكليشيهات الجامدة ، السلوك المنظم والعادات المتعارف عليها فى المجتمع الحاكم . وتشبه نبوءة أوبرين عن مستقبل وينستون بعد الاستجواب والتعذيب ، تشبه مصير ستانلى بعد غسيل مخه :

> **إن ما يحدث لك هنا سوف يظل يحدث للأبد . افهم ذلك مقدمًا . سوف نسحقك إلى النقطة التى لاعودة منها ... وسوف تصبح مجوفًا . وسوف نعصرك حتى تصير فارغًا ، وحينئذ سوف نملؤك بما فى أنفسنا .**

وفى مشهد التعذيب / الاستجواب فى الفصل الثانى ، يتم عصر ستانلى أيضًا حتى يصير فارغًا . ومثل كاسبار عند هاندك ، والذى جملته الأصلية الوحيدة قد تم "التخلص" منها بواسطة الملقنين من خلال هجوم حاشد من العبارات المألوفة بشكل غامض والمنظمة ، والذى يصمت هكذا ويستعد لأن يعاد تشكيله من خلال اللغة

المقبولة اجتماعيًا ، ولذا فإن ستانلى أيضًا يفرغ من لغته ويصبح صامتًا . وفى مشهد إعادة البناء / التعذيب التالى فى الفصل الثالث يعاد خلق ستانلى و"يملأ" من نفس جولدبيرج وماكان ، مثلما بالضبط يملأ وينستون من نفس أوبرين ، ويتم إعادة تشكيله بنفس اللغة التى دمرته .

وفى صباح اليوم التالى لحفلة عيد الميلاد ـ والتى سوف أعود إليها) فإننا نتعلم من خلال تلميحات غامضة بأن ستانلى قد قضى ليلة مرعبة "... يتحدث" مع جولدبيرج وماكان ، وهى تجربة قد تركت حتى ماكان الصلب وهو يرتعش . ماكان : "إنه هادىء الآن . لقد اوقف كل ذلك ... يتحدث منذ برهة" (ص ٧٣) . والحقيقة بأن ستانلى لم يتحدث منذ تعذيبه ، ولم ينطق بكلمة أثناء الحفل ، ولا يتحدث عندما يظهر مرة أخرى، هذه الحقيقة تضع نقطة تهديد على استخدام ماكان فى التعبير اللطيف والغامض لكلمة "يتحدث ..." . وعندما يظهر ستانلى فى النهاية يبدو وقد تحول . حيث نجد أن بيچامته الفاخرة المهملة فى السابق يحل محلها بدلة سوداء مفصلة جيداً وياقة بيضاء، وهو نظيف وحليق الذقن . ومرة أخرى يجلس ويحيط به جولدبيرج وماكان واللذان يالتبادل يلاحقان ستانلى بالكلمات والتى تتوازى مع الاستجواب السابق ولكن تعكس النية . ولا يقاطع ستانلى طقوسهما . وفى الحقيقة فإنه "لايظهر أى رد فعل" كما تخبرنا بذلك تعليمات خشبة المسرح . والمشهد كله له صفة التعويذة ، والتبادل الإيقاعى لجمل قصيرة من سطر واحد تؤدى تأثير التنويم المغناطيسى .

جولدبيرج : إنك تسير من سيىء لأسوأ .

ماكان : من أسوأ لأسوأ ،

جولدبيرج : تحتاج إلى فترة نقاهة طويلة .

ماكان : تغيير هواء .

جولدبيرج : فى مكان ما فوق قوس قزح .

ماكان : حيث تخشى الملائكة أن تطأ الأرض بأقدامها . (...)

جولدبيرج : ولكن بوسعنا إنقاذك .

ماكان : من مصير اسوأ . (ص ٨٢)

ومن الممتع أن هذا هو بالضبط شكل الكلام الذى استخدمه هاندك فى الجزء قبل أن "يتفتت" كاسبار بمعنى قبل ظهور أكثر من كاسبار على خشبة المسرح ويتحدث كاسبار فى النهاية مثل الملقنين الذين قد أعادوا بنائه .

كاسبار : إننى أهدىء من روعى .

الملقنون : إنك بالفعل كنت تضرب .

كاسبار : كنت مازلت أصرخ .

الملقنون : كنت مازلت تأخذ نفسًا عميقًا .

كاسبار : كنت بالفعل هناك .

الملقنون : مازال الكرسى فى مكانه .

كاسبار : كنت مازلت واقفًا .

وبعد هذا يخبر الملقنون كاسبار : "عندما تبدأ فى الكلام سوف تبدأ فى التفكير أنك حتى عندما تريد التفكير فى شىء ما مختلف ... يجب أن تفكر فيما تقوله..." ومثل كاسبار فإن ستانلى أيضًا يتم تشكيله على هيئة شخص ما "لايسمح له بالتفكير فى أى شىء **مختلف**" من مما سيقوله ، وما سوف يقوله فى المستقبل يرد إليه فى هذا الجزء . إن استخدام Stichomythia لها هدف مشابه فى كلتا المسرحيتين : إنها تنقل المحادثة إلى ترنيمة مجردة من الواقع يعمل تأثيرها المغناطيسى كمقدمة للتحويل. وعلاوة على ذلك فإن "عدم فراغ" المحادثة الذى لا يسمح بأى فجوة فى التفكير أو الاستجابة يشبه وسائل الإعلان والدعاية فى هجماتها . ولم يعد ستانلى الآن متهمًا ، ولكن ، يتم التودد إليه ومغازلته ووعده بحياة جديدة ، وصحة جديدة وانسجام جديد .

جولدبيرج : سوف يتم إعادة توجيهك !

ماكان : سوف تصبح غنيًا .

جولدبيرج : سيتم تكييفك .

ماكان : ستصبح فرحتنا وفخرنا .

جولدبيرج : سوف تصبح محبوبنا .

ماكان : سوف تكون ناجحًا .

جولدبيرج : سوف تندمج .

ماكان : ستعطى أوامر .

جولدبيرج : ستتخذ قرارات .

ماكان : سوف تكون شخص ذو مكانة .

جولدبيرج : رجل دولة . (ص ٨٣ - ٨٤)

نحو ماذا يتم "إعادة توجيه" ستانلى ؟ إن جولدبيرج وماكان يخططان بوضوح ليس فقط من خلال مضمون وعودهما ("غنى" ، "محبوب"، "ناجح") ، ولكن بشكل أهم

من خلال نوعية اللغة التى يستخدمانها : اللغة المملوءة بأكثر المصطلحات ابتذالاً والتطلعات المقاطعة اجتماعيًا . إنهما يعدان ستانلى بإنقاذه "من مصير اسوأ" عن طريق ملأه برغبات مرسومة ، تفاهات العميل ، والسمات المميزة للطبقة المتوسطة المنظمة – جميعها "فى المنزل" .

جولدبيرج : من الآن فصاعداً سوف نتولى قيادتك .

ماكان : سوف نجدد لك تذكرة سفرك الموسمية .

جولدبيرج : سوف نأخذ رشفتان من شاى الصبح عندك .

ماكان : سنعطيك خصمًا على كل البضائع غير القابلة للاشتعال .

جولدبيرج : سنراقبك .

ماكان : وننصحك .

جولدبيرج : ،نعاملك ونرعاك جيداً .

ماكان : ونتركك تستخدم البار فى النادى .

جولدبيرج : ولحجز منضدة . (...)

جولدبيرج : ونعطيك حق المرور المجانى مروراً مجانيًا .

ماكان : ونأخذك فى نزهة رياضية .

جولدبيرج : ونمنحك بقشيشًا سخيًا .

ماكان : خدمة نهارية وليلية .

جولدبيرج : كل هذا فى المنزل . (ص ٨٢ - ٨٣)

ولا توجد هناك بالكاد عبارة فى هذا الحوار تحتوى على لغة تلقائية أو أصلية . والحياة التى يوعد بها ستانلى تتكون من مزايا مادية تافهة . فستانلى سوف يتم الاعتناء به ومراقبته ونصحه . وليس هناك أى محاولة لزيادة وصف هذه الإغراءات وإثارة شهيته من خلال بلاغة مزينة أو متضخمة . وعلى العكس : فإن هذه التفاهات تترك فى شكلها المرسوم بصفاء . ويقدم الأكليشيه كتركيب "نموذجى" من خلاله سيولد ستانلى مرة أخرى رجلا جديداً . وهو ممتلىء بالتفاهات وقد أطعم قسراً وجبة من الصور المشكلة مسبقًا والتى تحل محل فرديته المتمردة ، وإعادة خلقه فى شكل معذبيه .

ويمكن فهم لغة ومضمون إعادة بناء شخصية ستانلى جيداً بالمقارنة مع اللغة الغريبة، و لغة العروض الشعرية تقريبًا التى يستخدمها جولدبيرج فى المشاهد "الخارجية" . وهناك صلة مباشرة بين ما يمثله جولدبيرج ، طريقة تعبيره ، ومستقبل

ستانلى الموعود . وفى جولدبيرج فإننا نجد اتحاداً متقنًا بين الفكرة والتعبير ، بين القيم الأخلاقية وصياغتها اللغوية . ويرمز جولدبيرج إلى الروابط المحترمة بالأسرة ، والبلد ، والتراث ، من أجل قيم العمل ، والنظام ، والصحة ، وفوق كل هذا من أجل **الطاعة** ، فى اتباع :الخط" وتأدية "اللعبة" وبإختصار فإنه يرمز إلى الانسجام التام وبلاشك . واللغة التى بها يعبر عن هذه القيم ، اللغة التى كونت جزئيًا هذه القيم هى شبكة بلا اتصال من العواطف والحكمة ، والاكليشيهات الاجتماعية ، كما نرى فيما يأتى :

جولدبيرج : أتعرف ماذا ؟ لم أفقد أبداً إحدى أسنانى . لم يحدث ذلك منذ اليوم الذى ولدت فيه . لم يتغير شىء . (ينهض) وهذا هو السبب فى وصولى إلى هذه المكانة ، يا ماكان. لأننى كنت دائمًا فى حالة جيدة مثل الكمان . طوال حياتى أردد نفس الكلام . تحرك بقوة وبقوة وأدِ اللعبة . اكرم أبيك وأمك . كل ذلك على طول الخط . اتبع الخط، الخط يا ماكان ، ولن تخطأ . ماذا تعتقد؟ أننى رجل عصامى ؟ لا ! إننى أجلس حيث أخبرت بذلك. وأبقيت عينى على الكرة. المدرسة ؟ لا تتحدث إلى عن المدرسة . الأول فى كل المواد . ومن أجل ماذا ؟ لأننى أخبرك ، أخبرك أن تتبع خطى ؟ تتبع عقلى ؟ احفظ . لا تكتب أبداً أى شىء . ولاتقترب من الماء . (ص ٧٧) .

إن جولدبيرج والذى شعاره "العمل بجد واللعب بجد" هو نموذج لستانلى الجديد. ومثل الملقنين والذين تشكل لغتهم قيم كاسبار كذلك أيضًا لغة جولدبيرج التى هى برنامج عمل لستانلى "المندمج" الجديد . واندماج ستانلى مثل اندماج وينستون وكاسبار سوف يؤدى إلى تغييره التام بالشكل اللغوى والأخلاقى والسلوكى لمهذبيه . وتنتهى المسرحية بستانلى المرتدى ملابسه بشكل محترم والمنظف - فى إخراج بينتر ١٩٦٤ للمسرحية ، نجد ستانلى مرتديًا بدلة مطابقة لبدلة جولدبيرج وماكان - وهو يأخذ فى سيارة جولدبيرج الليموزين السوداء ، ومكسوراً أخيراً يفهم نداء بيتى خلفه." يأستان لا تتركهم يخبرونك ما يجب أن تفعله". (ص ٨٦) . ولكن فات الوقت ، فقد أخبر بالفعل .

والحدث المركزى للمسرحية والذى يعطيها عنوانها هو بالطبع حفلة "عيد ميلاد" ستانلى . وهذا الحدث ينتمى إلى العمل الحركى "الخارجى" ، ومستوى المسرحية الموضوعى كما يبدو ، ويشمل كل الشخصيات ما عدا بيتى . وحفلة عيد ميلاد ستانلى نفسها غير مؤكدة . وبالرغم من إنكارها الجرىء ، تصر ميج بأن اليوم هو علامة على الحدث وعند اقتراح جولدبيرج ، تخطط لحفلة عائلية . وتتداخل بداية الحفلة مع نهاية استجواب / تعذيب ستانلى الأول والذى يقاطعه فى الحقيقة صوت دقات الطبلة عندما تدخل ميج، والجميع يرتدى ملابسه ويحمل هدية عيد ميلاد ستانلى : طبلة لعبة . ويظل ستانلى صامتًا ومعزولا أثناء الحفلة بينما يتحادث الآخرون ويتغنون بألفة متزايدة . وتتضمن ذروة الحفلة لعبة السترة العسكرية للرجل الأعمى والتى

خلالها يحاول إطفاء الأنوار الفجائى أن يغتصب لولو . ويحدث كل هذا وسط غناء جماعى من صيحات التعجب التافهة ، والتأكيد ليس على المحادثة ولكن على العمل الفوضوى . ولا يتفق سلوك ستانلى العنيف تمامًا مع الشخصية غير المؤثرة وغير الضارة التى قابلناها قبل استجوابه . وعنفه المفاجىء هو علاقة واضحة على التشويش كما يوضحه الإخراج على خشبة المسرح .

ترقد لولو مثل النسر المفرود على المنضدة ، وانحنى فوقها ستانلى . وبمجرد ان يضرب ضوء البطارية ستانلى ، يبدأ فى القهقهة . ويتحرك جولدبيرج وماكان نحوه . ويتراجع مقهقهًا ، والبطارية على وجهه ... وتقترب البطارية . وترتفع قهقهته وتزداد بينما يفرد نفسه على الجدار . ويتجمع فوقه شكلهما الخارجى . (ص ٦٥ - ٦٦)

ولم يصبح ستانلى فقط معتوهًا يقهقه ، ولكن كما يمكننا أن نستنتج من التمثيل الساكن على خشبة المسرح والذى ينهى الفصل الثانى ، إنه أيضًا وقع فى الفخ وأصبح شكلاً فاقداً لإنسانيته و"محاصراً" وملتصقًا بالجدار وقد استولى عليه جسديًا نفس الشكلان اللذان فى الأصل قهراه عقليًا .

وهكذا يصبح لدينا صورتين عن تدمير ستانلى : العدوان اللغوى والذى يؤدى إلى فقدان ستانلى للغة ، والعدوان الجسدى والذى يصبح ستانلى بسببه المجرم المجنون الذى يقهقه. ولو أن هناك صلة بين هاتين الصورتين - وأشعر أنه لابد من افتراض صلة - فربما توجد فى العلاقة بين مستويين الحبكة الرئيسية . وفى العمل الحركى "الداخلى"

أو الذاتى ، يعانى ستانلى من العنف العقلى من خلال الهجوم اللغوى ، وهذا العمل للداخل وغير الواقعى يبدو أنه يحدث خارج الزمن وغير معروف لأعضاء الأسرة ولا يمكن تفسيره فقط على مستوى الحبكة الرئيسية ، وفى العمل الحركى "الخارجى" أو الموضوعى فإن محنة ستانلى الذاتية تتلقى ترجمة نفسية موجهة نحو الحبكة الرئيسية : فهو يظهر كفاسد وخارج السيطرة جسديًا . ولا يبدو لى من الناحية الاستعارية أن الأمر بعيد جداً لتفسير محاولات ستانلى لخنق واغتصاب الآخرين كنتيجة مباشرة لخنقه اللغوى الذى مر به وكذلك الاغتصاب من خلال العدوان اللغوى . وهذا العمل الحركى العنيف يخلط المستويين "الداخلى" و"الخارجى" فى المسرحية وفقًا للحبكة الرئيسية والاستعارة ويحدد اندفاع ستانلى الكامل من العائلة إلى سيطرة جولدبيرج وماكان . وقد تكون ميج مخطئة فى افتراضها الحسن بأن اليوم هو عيد ميلاد ستانلى - ويدعى ستانلى بالتأكيد بأنها مخطئة - ولكن صورة الولادة ثانيًا والتحولات تقود إلى تطور الحبكة الرئيسية وتعتبر أساسية بالنسبة لمعناها .

ومع ذلك فما هو الذى يؤدى إليه ولادة ستانلى مرة أخرى ؟ لقد اقترح بعض النقاد أن خطف ستانلى هو ولادة تجعله حيًا رغم موته . وظهور ستانلى مرة أخرى فى ملابس رسمية مع كونه أخرس وأعمى بنظارته المكسورة يعطى إيحاء بجثة "مزخرفة لجنازته" . وتضيف سيارة جولدبيرج الليموزين السوداء المنتظرة إلى هذه الصورة . ولكن تفسير هذه العلامات على أنها إشارة إلى وفاة ستانلى **الحقيقية** ربما يأخذها إلى ما يتعدى المعنى الأدبى . فمثل هذا التفسير يتجاهل الكثير جداً ويجعل مشهد إعادة البناء

اللغوى كله بلا معنى . وإذا كانت الجنازة تنتظر ستانلى ، فإنها بالتأكيد جنازة شخصيته الفردية ، وإذا كان الموت هو الذى ينتظره فإنه موت فى حياة ، موت من خلال العرف ، من خلال النظام والانسجام . وعلاوة على ذلك وإذا كان ستانلى يشبه الجثة حقًا مع نهاية المسرحية ، فإنه يتصرف أكثر كطفل . وعقب هجومه اللغوى الثانى، فإن جولدبيرج وماكان يسألانه رأيه فى "صورته" الجديدة . ولأول مرة يحاول ستانلى أن يتحدث : ولكن كل ما يستطيع إخراجه هو أصوات متقطعة فيها سجع لمولود لم يتعلم اللغة بعد. ويأخذ ستانلى الآن إلى مونتى وهو "أفضل الموجودين" من أجل "علاج خاص" (ص٨٥). ويترك المعنى من هذا غامضًا بشكل متعمد ، ولكن بعد إنجاز عملية خطف ستانلى وتدمير شخصيته ، يمكن افتراض أن مهمة جولدبيرج وماكان سوف تنتهى بنجاح تام . إن "ولادة" ستانلى الجديدة كشخص حليق الذقن ويرتدى ملابس محترمة يدل على إنجاز جولدبيرج وماكان لوعودهما : فهو سوف يظهر بالتأكيد "معاد توجيهه... ومتكيفًا ... ومندمجًا" . إن جزء من اللغز فى **حفلة عيد الميلاد** يكمن فى وصف بينتر لشخصيات جولدبيرج وماكان كأفراد عصابة ، يمتلكان قوة التدمير والخطف وكع ذلك فهكا لا يحملان سلاحًا سوى اللغة . ويعمق هذا اللغة عنف موقفهم نحو ستانلى ونجاح وحشيتهم . ومع ذلك يختفى السر مرة أخرى عندما ندرك أن وصف بينتر لشخصية جولدبيرج وماكان تتوازى مع وصفه لشخصية اللغة . إن وحشية وقوة هذين الشخصين من الأنماط المتكررة وهيئاتهما المتلاعبة والقاهرة هى إسقاطات ليست فقط لشخصيتهما ولكن بشكل متساوى للغة التى هما وسيلة لها

والتى منها يتكونان. إن قوتهما فى تدمير وإعادة خلق ستانلى هى عرض مجسد للقوة التى تمارسها اللغة علينا جميعًا .

إن اتهام بينتر بارهاب الانسجام الغلوى القهرى - والفقدان الناتج للاستقلال الشخصى يمكن إثباته بالرجوع إلى مسرحية أخرى : **الأقزام** . وهى فى الأصل رواية كتبت قبل **حفلة عيد الميلاد** وتحتوى على عدة موضوعات مشابهة ، وفيما بعد حولت إلى مسرحية إذاعية وأخيراً مسرحية على خشبة المسرح . وتحتوى مسرحية **الأقزام** على ثلاث شخصيات لين وبيت ومارك وهم فتيان فى العشرينات من عمرهم وأصدقاء منذ الطفولة . ويبدو لين فى وسط دوامة شخصية وربما عقلية ، فهو لا يستطيع الحوار مع أصدقائه الذين يتكلمون كثيراً ويتلاعبون وتشغلهم التفاهات . ويهرب منهم (إلى عقله) لكى يسيطر عليه - ويحوله إلى شخص أخرس يتكلم من بطنه بالهروب إلى عالم خيالى تسكنه الأقزام القذرة اللزجة .

وبالضبط مثلما هناك مستويان من الأحداث فى **حفلة عيد الميلاد** فهناك أيضًا مستويان من الكلام فى **الأقزام** "الكلام العام" أو كلام المحادثة و "الكلام الخاص" أو الكلام الداخلى . ويمر لين بمشاكل ضخمة فى الكلام العام . فكلمات الآخرين تبدو وكأنها تسبب له ألمًا ، ويسمى هذا الكلام الخارجى "أصواتًا" ويدعى بأنها تخترقه و"تحدث ثقبًا فى جانبه" وليس فقط المحادثة ولكن أيضًا الأسماء المذيلة للأشياء تبدو غريبة عليه . وفى أثناء حواره الأول الداخلى مع نفسه فإن أجزاء كثيرة من المسرحية

لابد من رؤيتها بهذا الشكل - فنحن نسمع لين وهو يكرر أسماء الأشياء فى حجرته باختصار ، جمل أساسية تستدعى محاولات كاسبار الأولية فى تعلم الكلام العام .

لين : هناك منضدتى . تلك منضدة . هناك كرسى . هناك منضدتى . تلك سلة فواكه . هناك كرسى . هناك ستارتى . (...) هذه حجرتى . هذه حجرة . هناك ورق الحائط ، على الجدران . هناك ستة جدران . ثمانية جدران . مثمن زوايا وأضلاع (...) لدىّ مقصورتى . الكل مرتب فى مكانه ، لا خطأ هناك ، إننى محشور . هل هو ترتيبى ومملكتى . ليس هناك أصوات . لا ثقب فى جانبى . (يهمس .) إنهم يحدثون ثقبًا ، فى جانبى . (ص ٨٧ - ٨٨) .

ولكى يهرب من هذه الثقوب ، يخلق لين عالمًا من الفانتازيا يصبح فيه الاتصال الحسى الملموس هو الشكل الأساسى للحوار ، والأقزام الذين يشغلون هذا العالم هم مخلوقات جسدية تمامًا يقضون كل وقتهم فى اللعب أو الأكل . ولا يتحدثون أبداً ولا يمتلكون "أصواتًا" ولا تراهم أبداً : ونعلم فقط عنهم من خلال وصف لين . وفى عالمه الخاص فإن لغة لين لا تنساب فقط ولكن تثير الذكريات بدرجة عالية وهى حتى لغة شعر وهناك فجوة ملحوظة بين لغة لين العامة المخنوقة وغزارة الفانتازيا الموصوفة عنده.

إنهم يومئون برؤسهم ، يتثائبون ، يقهقهون ، ويتقيئون . ولا يعرفون الفرق . وفــى الحقيقــة فإننى أجـلس وأحـرك ما بقى مـن الأعضاء بعد قطعهــا ، والجلد ، وانتصاب الشعر . وأخبرهم أننى عشت عبداً مثل الشهيد ، وعملت خادمًا حتى اسـودَّ وجـهـى ، مــاذا عــن البقشيش ، والوعــد بالمكافــأة ، وماذا عن القليل شــىء ما ؟ إنهــم يتثا ءبون ويظهــرون الدم المتحجــر بين أسنانهم ويلعبون لعبتهم الخــطـرة ، يلعقون القــطـع بألسنتهم ، ويحضــرون شـباكهـم وفخاخهم ، ويصنعون وحـوشًا مــن قبضتهم البريئة ، إنهم يأكلون بنهم. (ص ٩٦ - ٩٧) .

وتدور مسرحية **الأقزام** حول مقارنة بين نوعين من العلاقات : تلك التى يقيمها لين مع بيت ومـارك ، وتلك التى يتـخيلها مع الأقزام . إنهـا مسـرحيـة "جامدة" وليست متسـقة تمامًا وليست سهلة التفسير . وهناك أجزاء من المحادثة يظهر فيها لين طبيعى تمامًا وعندئذ فجأة تملأه محادثة أصدقائه بألم شديد . وعند نقطة ما وبينما يصف بيت كابوسًا قد رآه ، فإن لين يبدأ فى النخر بشكل تشنجى والتذمر والهسهسة ومع نهاية الكلام يئن" (ص ٩٢) . ورد الفعل الجسدى العنيف هذا على "كلام" أصدقائه يتكرر عدة مرات . ويشـعر لين بأنه مهـدد من قبل بيت ومـارك ، ويشعر أنهـما غـير أمناء وماكرين ويحاولان التلاعب به . ويتخيلهم قـاتلين وعنكبوتًا يجهز شباكه التى سيقع هو فيها . ويشعر بتلاعبهما حتى فى أكثر المواقف تفاهة . وفى المحادثة التالية ، على سبيل المثال ، يحاول لين أن يتناقش معهم عن بدلة مـارك الجديدة ولكنه بسرعة يجد نفسه يكرر كلمات مارك فى ببغائية منومة مغناطيسيًا .

لين : ما هذه ، بدلة ؟ أين زهرة القرنفل ؟

مارك : ما رأيك فيها ؟

لين : إنها ليست من طراز Schmutta .

مارك : إن بها سوسته عند الوركين .

لين : سوسته عند الوركين ؟ لماذا ؟

مارك : بدلا من الإبزيم . إنها نظيفة .

لين : نظيفة ؟ لابد من القول بأنها نظيفة . (...)

مارك : لم أكن أريدها ومع صديرى .

لين : صديرى ؟ بالطبع لم يكن فى وسعك بأن تأخذها بصديرى .

مارك : ما رأيك فى القماش ؟

لين : القماش ؟ (...) يا لها من قطعة قماش . يا لها من قطعة قماش . يا لها من قطعة قماش . يا لها من قطعة قماش . يا لها من قطعة قماش .

مارك : تحب القماش ؟

لين : يا لها من قطعة قماش !

مارك : ما رأيك فى التفصيلة ؟

لين : رأى فى التفصيل ؟ التفصيل ؟ يا له من تفصيل ! يا له من تفصيل ! لم أر أبداً فى حياتى مثل هذا التفصيل! (صمت . يئن) (ص ٨٨) .

ومن ناحية أخرى فالأقزام هم "أخوة - مجتمع حقيقى" (ص ٩٩) . وبالرغم من أنهم مخلوقات قذرة تتمركز حول نفسها ونشاطها الوحيد هو الأكل والمتعة ، يشعر لين معها بالأمان . وفى جملة لطيفة يصف لين أصوات الأقزام وهم يأكلون مثل "ضحكات الأصابع الخافتة. دردشة خلفية للعظام ، وحديث تداخلى للجلد المنتصب" (ص ٩٥). لاحظ استعارات الكلام - ضحكة خافتة ، دردشة خلفية ، وحديث تداخلى - كلها استخدمت هنا لوصف ليس النشاط اللغوى ولكن الأصوات الحسية للمتعة الشفهية . ويراقب لين بحسد وهم "يصرخون (...) ويذيلون ، ويتساقطون ، ويمضغون ، ويئون وبعد ذلك يلطخون ثقب كل منهم الآخر بمرهم محلى ثم ينتهى كل شىء وينسى كل شىء ، ويلهون ، كل مع زميله" (ص ٩٦) . إن هذه الصلة الحميمة الحسية التى لا ينطقون خلالها بأى كلمة تناقض مع عالم الكلام المبتذل النفعى والذى يجد لين فيه تهديداً له . وفى إحدى النقاط يحاول لين أن يبتعد عن صداقة مارك وبيت ذات الأعباء والمتطلبات وفى أحد الأجزاء يهاجمها :

لين : إنكما تحاولان أن تشتريا وتبيعا فيّ . وتعتقدان أننى أخرس أتكلم من بطنى . لقد ألصقتمانى إلى الحائط قبل أن أفتح فمى . لقد راقبتمانى مراقبة شديدة، إنكما تشتريانى خارج المنزل والبيت . إنكما أولاد حرام ، لقد احدثتما ثقبًا فى جانبى ، لا أستطيع أن أسده ! (ص ٩٧) .

وتنتهى المسرحية ولين فى المستشفى يعانى ، طبقًا لبيت ، من "مشاكل فى الكلية" (مساوية لـ "ثقب فى جانبى؟") وقد خسر صداقة مارك وبيت ، وهما أيضًا قد حاربا بعضهما البعض ، والآن لين بمفرده ، يجد أنه قد خسر أيضًا أقزامه . ولأنه محروم من عالمه الداخلى ، يعود لين لمحاولته استيعاب العالم الخارجى . والسطور الأخيرة من المسرحية تعود بنا إلى لغة حديث لين الأول فى مناجاته مع نفسه : "الآن انكشف كل شىء . وكل شىء نظيف . وهناك أرض خضراء . وهناك شراب من عصير الفاكهة . وهناك زهرة " (ص ١٠٨) .

وتعتبر **الأقزام** بوجه عام مسرحية صعبة وغير ناجحة . وهى مملوءة بالألغاز . ولا نعرف إلا القليل عن الشخصيات ما عدا الذى يصدنا من خلال عقل لين المشوش ، والافتقار إلى التأكد من الحقيقة وصحة المعلومات من ذلك هو أحد موضوعاتها الأساسية بشكل واضح . وليس بوسع لين استيعاب العالم حوله ، ولا يعلم أبداً عما إذا كان ما يدركه هو "النفاية أو الجوهر" (ص ١٠٤) . وليس بوسعه أيضًا الاستجابة إلى العالم حيث إنه اجتماعيًا ليس إلا عاجزاً لغويًا . ريقترح أوستن كويجلى Austin

Quigley فى مقالة رائعة " **الأقزام** : دراسة فى القزمية اللغوية" يقترح أن مشكلة لين الأساسية هى "معالجة المدخلات (العقدة المرئية) إلى مخرجات (أنماط لغوية)". وهذه " العقدة المرئية " دائمًا تتصل بالعالم الموضوعى ، و "مخرجاته" المعوقة هى دائمًا وفقًا للغة "العامة" . "وما يهم لين جداً" ، هكذا يكتب كويجلى "هو ليس فقط عدم مقدرته على فعل أشياء باللغة ولكن أيضًا مخاوفه المتزايدة بخصوص ما قد يفعل له من خلال اللغة" . ويشعر لين بنفسه وهو "ملتصقًا إلى الجدار" بواسطة قوة الآخرين المتلاعبة . وتلمح هذه العبارة بوضوح إلى تى . اس . اليوت Eliot "أغنية الحب لألفريد بروفروك" والتى فيها "تثبت" عيون الآخرين البطل العاطل فى عبارة وتتركه "يتحدد على دبوس" ، ولم يعد قادر على أن يتحرر أو "يبدأ" بكلمات من عنده . ومثل بروفروك ، يشعر لين أنه قد تم صياغته "فى عبارة مصوغة" وأن الكلمات خارج نفسه قد جردته من هويته وتركته ملتصقًا ويتلوى على الجدار ، وفى هجومه الشديد الوحيد على هؤلاء الذين يتهمهم بإعادة صياغة شخصيته ، يقول لين أنه يعامل مثل "شخص أخرس يتكلم من بطنه" ، وهو يعنى بالطبع مثل شيء لا حياة فيه يلعق كلمات الآخرين . وفى جزء آخر يطور بينتر هذه الاستعارة :

لين : إنك خائف من أننى فى أية لحظة قد أضع قطعة من الفحم الأحمر المشتعلة فى فمك .

مارك : أنا ؟

لين : ولكن عندما يحين الوقت ، ترى ، أن ما سوف أفعله هو وضع الفحم الأحمر المشتعل فى فمى أنا . (ص ٩٠)

ونتيجة لهذا "الفحم" يصبح لين فى النهاية غير قادر على "لعق" كلمات الآخرين ، وهكذا يتم التلاعب به .

واستنتاج كويجلى بالنسبة للموضوع الرئيسى فى **الأقزام** يمكن تطبيقه بشكل متساو على **حفلة عيد الميلاد** : "يبدو أن السيطرة اللغوية هى قوة النهاية فى هذه المسرحية . إن السيطرة على **ما يستطيع شخص ما أن يقوله** تعنى السيطرة بدرجة كبيرة على **ما يمكن أن يكونوا**". وهناك الكثير المشترك بين لين وستانلى . فكلاهما شخصيات مبعدة ، غرباء وهاربين من عالم الطموح والتلاعب . وكلاهما يختار الحياة خارج القمة : لين فى عالمه الصامت والملىء بالفانتازيا ، وستانلى فى عزلته السلبية. وكلاهما يشعر بالتهديد ومن الناحية الجسدية تحيط بهما الأخطار من قبل هؤلاء الذين يبدو أنهم يمثلون القيم ولغة "المنظمة" للقواعد الاجتماعية . وكلاهما لابد فى النهاية وأن يتعلم مرة أخرى اللغة وهكذا القواعد التى رفضاها : لين من فراش المستشفى ، وستانلى من خلال التعذيب وإعادة التأهيل الذى يقدمه جولدبيرج وماكان .

ڤاكلاڤ هاڤيل Václav Havel : حفلة الحديقة والمذكرة

من دون كل كتاب المسرح التشيكولاڤاكيين فى فترة ما بعد الحرب والذين يعيشون ويكتبون فى بلدهم الأم ، يعتبر ڤاكلاڤ عاڤيل أكثرهم شهرة فى الغرب . وكان عمله

المضاعف تحت الحكم الشيوعى فيما قبل ديسمبر ١٩٨٩ (قبل أن يصبح رئيسًا لبلاده) كأحد النشطاء السياسيين المنادين بالحقوق الإنسانية ورجل مسرح . ويختلط هذان النشاطان فى مسرحياته التى تركز على رد فعل الفرد نحو القيود الخارجية المعوقة .

لقد بدأ عمل هاڤيل فى المسرح فى ١٩٦٠ عندما انضم إلى چان كروسمان المخرج والناقد وصاحب النظريات فى جماعة مسرح الطليعة فى براغ والمعروفة بـ "المسرح على الدرابزين" وذلك ككاتب مسرحى مقيم ومؤلف حتى ١٩٦٨ .٠وقدمكن "الدفء" الثقافى والسياسى ما بعد ستالين فى منتصف الستينات كتابة واخراج المسرحيات التى اثبتت خطورة فى السابق ، وفى خلال هذه الفترة كتب هاڤيل مسرحياته الرئيسية الأولى : **حفلة الحديقة** (١٩٦٣) ، **المذكرة** (١٩٦٥) و **الصعوبة المتزايدة للتركيز** (١٩٦٨) . وحقيقة أن هاڤيل كان يكتب فى مجتمع شيوعى تضيف بعداً إلى نقده للغة . وتبدو الناحية السياسية فى مسرحيات أكثر مما فى مسرحيات أيونيسكو وبينتر، وحقًا فإن الصفات الشخصية والاجتماعية السياسية لشخصياته تمتزج تمامًا . ومع ذلك فإن هذا لا يحد من نقده للاهتمام المحلى فقط . وبينما هو أكثر فظاظة فى محاكماته التهكمية للتأسيس من أيونيسكو أو بينتر ، فإن اللغة تعامل بطريقة مشابهة كشكل من أشكال العدوان ، حث على الانتظام وتهديداً للهوية الشخصية والاستقلالية . ويلاحظ چان كروسمان فى مقاله ١٩٦٥ "مقدمة لهاڤيل" إن "اهتمام هاڤيل الرئيسى هو ميكنة الإنسان" وهو نفس الاهتمام الذى يشاركه فيه إيونيسكو وبينتر وهاندك وآخرون ، والذى يتضمن تفسيراً للغة الشخصية والسياسية .

فـى كل مـن حفلـة الحديقـة والمذكرة ، فإن بطل الروايـة هـو الميكنـة التى تتحكم فى الشخصيات الإنسانية ، وتسيطر ميكنة الأكليشيه على المسرحيـة الأولى : فالإنسان لا يستخدم الأكليشيه ، ولكن الأكليشيه هو الذى يستخدم الإنسان . ويصبح الأكليشيه هو البطل ويسبب ويقدم ويعقد الحبكة الرئيسيـة ، ويحدد العمل الإنسانـى ، ومنحـرفًا أكثر وأكثر عـن واقـعنا ، يخلـق واقعه الخاص.

وملاحظة كروسمان بأنه فى مسرحية هاڤيل "الإنسان لا يستخدم الأكليشيه ولكن الأكليشيه هو الذى يستخدم الإنسان" تذكرنا بتعليق دوبرڤيسكى على استخدام إيونيسكو للغة : "بدلا من الرجال الذين يستخدمون للغة فى التفكير، فإن لدينا لغة تفكر لهم" وسطر بينتر فى **الأقزام** بأن اللغة تجعل منا "شخص أخرس يتكلم من بطنه". ويستمر كروسمان :

فـى المذكـرة ، يأتـى البطـل أيضًا مـن الكـلام البشـرى : فالإنسان يصنع اللغة والتى مـن المفروض أن تخدم الاتصال الحوار وتجعلـه متقنًا وموضوعيًا ، ولكنها تؤدى فعلا إلى الانحراف والازعاج المستمرين والشديدين فى العلاقات الإنسانية ... والكلام المجرد هـو موضوع المسرحية : فهو يسقـط على آليـة الجبن، وآلية القوة ، وآلية عدم الاكتراث ، وكل من هـذه فى حـد ذاتها وأيضًا جميعـها فى تناسق - تخلق صورة معقدة من التجرد من الشخصية الإنسانية.

إن هذه الموضوعات شائعة فى الغرب مثلما هى شائعة فى دول الكتلة الشرقية الشيوعية ، ويتضح اقتراب هاڤيل جيداً من الجماهير الغربية فى نجاحه. وفى خلال السنوات الثلاثة التى أعقبت **حفلة الحديقة** فى عرضها الأول فى براغ فى ١٩٦٣ تم عرضها على خشبة المسرح فى ثمانية عشرة مسرحًا بألمانيا الغربية والنمسا وسويسرا والسويد وفلندا وأيضًا فى المجر ويوغوسلافيا . وقد تم ترجمة **حفلة الحديقة** و**المذكرة** فى الحال إلى كل اللغات الأوروبية الرئيسية وعندما تم عرضهما على خشبة المسرح فى نيويورك فى ١٩٦٨ نالت مسرحية **المذكرة** جائزة أوبيى Obie Award .

وتعتبر **حفلة الحديقة** و**المذكرة** دراسات عن السخافات اللاإنسانية فى النظام البيروقراطى المركزى . والنظام هو كتلة متشابكة من القواعد والضوابط الدائمة الذاتية تبعد الفرد أو إلى حد ما تحوله إلى امتداد لأليتها المجردة من الفردية . وتعوم اللغة فى كلتا المسرحيتين فى بعد بين النظام والشخصية . وتوجد بشكل مستقل كمستوى للواقع الذى يهدد باستمرار وينجح أخيراً فى "الاستيلاء على" الشخصيات والنزول بها إلى درجة من التوافق . وتدور كلتا المسرحيتين حول هذه اللغة التى تقلل من قدر الإنسان وتنتهكه ، وفى **حفلة الحديقة** فإن اللغة هى فقط أسلوب إدارة المسرحية ، وفى **المذكرة** فإنها بالإضافة إلى ذلك موضوع الحبكة الرئيسية . وفى كلتا المسرحيتين فإن الدراما تقوم بوظيفتها من خلال المادية اللغوية . وكما يزعم هاڤيل نفسه : "فى

أعمالى ... فإن اللغة ... لا تهتم بأن تكون مجرد وسيلة اتصال يعبر الشخصيات من خلالها عن أنفسها ، ولكنها عالم تحقق فيه الدراما نفسها مباشرة".

ومسرحية **حفلة الحديقة** تحل بطريقة واضحة لغز الصلة بين اللغة والقوة . وتظهر الحبكةصعود هوجوبلوديك بإلى السلطة بين يوم وليلة والذى هو ، مثل كاسبار عند هاندك ، يبدأ كشخص "فارغ" ويتكلم بصعوبة جداً ويعاد خلقه من خلال اكتسابه للغة ويظهر كإكلاشيه بشرى قوى بالرغم من أنه فى النهاية بلا وجه . وتفتتح المسرحية فى منزل بلوديك حيث يقضى هوجو وقته فى لعب الشطرنج مع نفسه ، وهكذا يكسب ويخسر فى نفس الوقت . ويصور والدى هوجو كنماذج غريبة لعقلية الطبقة المتوسطة واللذان مثل الوالدين فى **چاك** أو **الخضوع** عند إيونيسكو يميلان إلى التحدث فى أكليشيهات ممتدة وأقوال مغلوطة . "إن ذلك الذى يهتم بشبكة صيد الناموس لا يمكن أن يكون لديه أملاً أبداً فى الرقص مع الماعز" مثل هذه العبارة تسخر من والد بلوديك. فأقواله مثل اقوال ايونيسكو لها شكل الحكمة ولكن مضمونها فارغ . والحكمة المقلوبة والقياس المنطقى الكاذب ، والاستنتاج السخيف والأصوات اللغوية التى بلا معنى ، كل هذا يتكرر بطريقة أتوماتيكية ويكون أسلوب كلام يناقضه هاقيل فيما بعد مع آخر. أساليب كلام أتوماتيكية بشكل متساو . إن هوجو هو أمل والديه الوحيد حيث أن ابنهم الآخر بيتر "الخروف الأسود فى العائلة" (ص ٤٠) لا يشبه فقط شخص مفكر ولكنه يصر على كونه برجوازيًا أيضًا . ومن ناحية أخرى فإن هوجو يتوافق ، فمن البداية يردد كلمات والديه ويقلد كل حكمة ينطقون بها . وهاتان الصورتان –

لاعب الشطرنج الذى دائمًا يكسب ويخسر ، وهكذا يلهم أعجاب والديه حيث إن "هذا اللاعب سوف يبقى دائمًا فى اللعبة" (ص ١٤) والببغاء اللغوى الذى يبقى فى اللعبة الاجتماعية من خلال ترديد كلمات الآخرين - يميز هوجو ويعطيه علامة على النجاح . ومثل كاسبار فإن هوجو ، يستوعب كلام الآخرين ، ويكرر ويزيد من الجمل المستعارة وفى النهاية يعاملها كجمل من عنده . والناس الذين يقلدهم هوجو، يشبهون أيضًا ملقنوا كاسبار كثيراً : إنهم يمثلون مجتمعًا ولغة متحفظين وبسيطين ويصرون على الاحتفاظ بالنظام الذى هم نتاج له . ولكن هوجو ، على العكس من كاسبار ، لا يثور ضد "القاء خطبه" . بل على العكس : فهو يقترب تمامًا من لغة "ملقنة" ومع نهاية المسرحية فإن حتى والديه لا يمكنهما التعرف على ابنهما هوجو تحت هدف الكلام ، وتشخيص الرطانة والحديث المزدوج ، وقد أصبح هو هذه الأشياء .

ويظهر الفصل الثانى تربية هوجو لغويًا مرة أخرى وبداية صعوده إلى القوة . ويزور هوجو مكتبًا حكوميًا ، "مكتب تصفية" وظيفته غير معروفة لكى يقابل كلابيس ، صديق سابق لوالد بلوديك وأصبح الآن مسئولا يحتل مكانة عالية وكان قد وعد هوجو بالبدء فى عمله ، ولم يظهر كلابيس أبداً ولكن هذا يبرهن على عدم الصلة كما تفعل **حفلة الحديقة** ، والتى تسمى بها المسرحية ولكن لانشاهدها أبداً وتقع أحداثها فى الخارج . وبدلا من ذلك يقابل هوجو الكاتب وسكرتيرة مكتب التصفية وقولك وهو مسئول كبير يعمل فى خدمة الافتتاح الغامضة من حيث اللهجات . وكل هذه الشخصيات ، مثل هوجو ، نفسه ليست أكثر من أشكال خشبية ، وأنابيب فارغة لابد

وأن ينظر إليها فقط من خلال استخدامها للغة : دوجماتية وآلية وغريبة جداً . ويبدأ تعليم هوجو فى شغف عندما يتعرض لمختلف الأساليب البلاغية . ويتكلم الكاتب والسكرتيرة بتعبيرات آلية وعقائدية كما لو أنهما يقرءان من بلاغ رسمى . وتتداخل الجمل عندهما وتبدو مثل منولوج واحد طويل يتم القاءه بصوتين . وعلى سبيل المثال، ينشأ جدل عندما يقترح هوجو بأن قاعدة الرقص الضخمة A فى منطقة الحفلة لابد أن تكون أكبر من قاعدة الرقص الصغيرة C ولهذا "لماذا عدم تحريك تسلية النفس بالوسائل إلى التسلية إلى قاعدة الرقص الضخمة A ورقص الأقسام إلى قاعة الرقص الصغيرة C ؟"

السكرتيرة : من النظرة الأولى ، هناك منطق فى هذا –

الكاتب : لسوء الحظ هذا النوع من المنطق مجرد شكل رسمى .

السكرتيرة : علاوة على ذلك فإن المضمون الفعلى للاقتراح يشهد بالجهل بالعديد من المبادىء الأساسية .

الكاتب : تعنى أنك ستوافقين إذا كان المسار المحترم لحفلتنا فى الحديقة قد تعطل من قبل نوع ما من المزح الشكلى والذى يالتأكيد سوف ينشأ إذا كانت مثل هذه المنطقة الواصلة والمهمة ، كما كانت ، مثل قاعة الرقص الضخمة A قد افتتحت لأصحاب العقول مطلقة العنان".

السكرتيرة : وفوق كل هذه ، ما الذى يجعلك تعتقد بأن قاعة الرقص الضخمة أ A هى أكبر من قاعة الرقص الصغيرة ج C ؟ لماذا خداع النفس؟ (ص٢٢)

وكلام الكاتب والسكرتيرة هذا يصب هوجو بالارتباك والصمت وهو كلام رسمى وأسلوب كتب ذو جمل طويلة ورطانة معقدة . وينسحب هوجو إلى الصمت ويقضى معظم الفصل الثانى يستمع ويستوعب .

ويمتلك فولك والذى يعتبر أكثر قوة من الكاتب أو السكرتيرة مجموعة أكثر تعقيداً من أساليب الكلام . وهو رجل قانع بذاته ومغرور ويمزج صياغة العبارات المبتذلة عند العامة – والتى يدعى أنه يمثلها بالشعارات الصحيحة والأكليشيهات الإيديولوجية."إننى أكره المتاجره بالعبارات ، وأرفض تماماً كل النفاق العقيم" ، هكذا يدعى (ص٢٣) وبعد ذلك يفخر بإيمانه المتحمس بأن "التقدم يتقدم" و "الإنسان يعيش" :

فولك : (...) فى مرحلة معينة ، يصبح من الأهمية فعلا أن يقول الناس صراحة لبعضهم البعض أنهم نوع من الناس . ومع ذلك فإن التقدم يتقدم ويجب ألا نتوقف عند التصريحات المجردة وانت تعرف ، دائمًا ما أقول أن الإنسان يعيش (...) وتروا

أيها الأصدقاء الحميمين ، أن الحياة هي شيء عجيب لا يرحم . ألا تعتقدون ذلك ؟ (...) وحتى مسئول التصفية له الحق في شريحة من - أعنى كما تعرفون - من حياة كاملة ! (...) وأرفض العمل مع ملخصات الصحف . وربما تخاطرون بحياتكم في ذلك ! (ص ٢٨)

ويصل هذا النوع من الابتذال المتكلف إلى الذروة عندما يصر قولك ، وهو في حالة تأمل بأن هناك "كومة كاملة ملعونة من المشكلات الملتهبة في شئون الأدب والتكنولوجيا" لابد أن تناقش . ويخرج مناقشاته الجدلية التى تعلمها لصالح وضد كلا المجالين الهامين - مستخدمًا تعبيرات متطابقة جداً . وتبرهن هذه المناقشة السخيفة على أهميتها بالنسبة لهوجو الذى يبدأ بنشاط فى افراد الأعمال الخيرية والشعارات .

قولك : الفن - ذلك ما أطلقه على كلمة حرب ! وأنا نفسى شخصيًا نوع من الفن الخيالى . وأفكر فيه مثل توابل الحياة . (...) لابد للفن أن يصبح جزءاً عضويًا من حياة كل منا . -

السكرتيرة : مطلقًا ! فى نفس الاجتماع التالى للجنة التخطيط الفرعية فإننى اقترح ترتيل قليل من الأبيات الشعرية البطولية الغنائية !

هوجو (لنفسه) : أبيات شعرية بطولية غنائية، ملحمية

قولك : ما يهمك ، شيء جيد أنك تلتهب بسؤال الفن ، ولكن فى

تفس الوقت لابد ألا تكون نوعًا مـــن الأدب المبالغ فيه ذو الجانب الواحد ولذا تغوص فى علم الجمال غير الصحى والمعادى جداً لروح أصدقائنا فـــى الحـــديقـــة . وكما لـــو أننا لم يكن لدينا فـــى التكنولوچيا كومة ملعونة كبيرة من المشاكل المحترقة .

الكاتب : لقـد كنت لتـوى ذاهب لتـغـيـيـر الموضـوع وذكـر التكنولوچيـا .

فولك : التكنولوجيا هذا ما أطلق عليه كلمة محاريـــة ! وتعرف أننى أصر على أننا نعيش فى قـــرن التكنولوچيا (...) لابد للتكنولوچيا أن تصبح جزءاً عضويًا فى حياة كل منا .

الكاتب : مطلقًا ! فى نفس الاجتماع التالى لقسم وسائل التصفية سوف اقترح أن نعيد النظر فـى إمكانيات اضفاء الصفـة الكيميائيـة لممارسـة التصفية .

هوجو (لنفسه) : إضفاء الصفة الكيميائية على ممارسة التصفية –

فولك : ما يهمك ، شـىء جيد أن تلتهب بسؤال التكنولوچيا أو لكن فى نفس الوقت يجب ألا تكون نوعًا من التكنولوچيا المبالغ فيها من جانب واحـد ولذا تغرص فى مذهبية تكنولوجية محفوفة بالمخاطر والتى تحول الإنسان إلى شخص آلى فى العالم الذى انحط فيه قدر

الإنسان وهو عالم حضارة بلا روح . وكما لو أننا لم يكن لدينا كومة ملعونة كبيرة من المشاكل المحترقة فى شئون الأدب !

السكرتيرة : كنت لتوى ذاهبة لتغيير الموضوع وذكر الفن -

فولك : الفن - هذا ما أطلق عليه كلمة محاربة ! (ص ٣٢ - ٣٤)

لاحظ التفاهات الساقطة والعبارات المألوفة بشكل مبالغ فيه والتى لها صفة التنويم المغناطيسى . إن كل تكرار لهذه العبارات المختزنة يلهم الكاتب والسكرتيرة ، المشتاقين للتسلية ، على عمل متجدد من الببغائية اللغوية . ويزداد التكرار وتصبح الجمل أقصر وتتجمع فوق بعضها بينما تأخذ المناقشة كلها الناحية الآلية لماكينة يتعذر السيطرة عليها وهى تدور بطريقة مسعورة . ويقع فولك والكاتب والسكرتيرة فى حالة استعداد مفاجىء لتبادل الشعارات المتقطعة

فولك : شيء جيد أن يلهبك سؤال التكنولوچيا ، ولكن يجب ألا تقلل من قدر الفن.

السكرتيرة : الفن - هذا ما أطلق عليه كلمة محاربة !

فولك : شيء جيد أن تلتهب بسؤال الفن .

الكاتب : ولكن يجب ألا تقلل من قدر التكنولوچيا !

السكرتيرة : التكنولوچيا – هذا ما أطلق عليه كلمة محاربة .

الكاتب : شىء جيد أن تلتهب بسؤال التكنولوچيا .

السكرتيرة : ولكن يجب ألا تقلل من قدر الفن !

الكاتب : الفن – هذا ما أطلق عليه كلمة محاربة !

السكرتيرة : شىء جيد أن تلتهب بسؤال الفن – (...) (ص ٣٥)

وفى أثناء هذا التبادل يتفتت عدد من الكلمات وتصيب هوجو بالإلهام ، وهو صامت حتى الآن ، يبدأ فى ترديدها فى نفسه "أبيات شعر بطولية – إضفاء الصفة الكيميائية على ممارسة التصفية – الانطباعية – الجدول الدورى للعناصر أبيات شعر بطولية – إضفاء الصفة الكيميائية – (...)" ويحدث انقلاب هوجو الأول عندما يجذب كل الرطانة ، والشعارات ، والأسلوب والتى قد تعلمها وذلك إلى هجوم عنيف وقوى وطويل محققًا توليفة من الفن والتكنولوچيا ، وهكذا مستحوذاً على العلو فوق فولك :

هوجو : (...) فى المستقبل فإن الفن والتكنولوچيا سوف يكمل كل منهما الآخر بشكل انسجامى – وأبيات الشعر البطولية الغنائية سوف تساعد فى إضفاء الصفة الكيميائية على ممارسة التصفية – والجدول

الدورى للعناصر سـوف يساعد فـى تطـوير الانطباعية - وكل نتاج تكنولوچى سـوف يصدر من أجل استقبال موجات العقل الجماليـة - ومداخن محطات الطاقة الذرية سوف تتزين من قبل أفضل الرسـامين عندنا - وسوف يكون هناك حجرات للقراءة العامة حوالى عشرين ألف فرسـخ تحت البحـر - والمعادلات التفاضليـة سوف تكتب على هيئة أبيات شـعـر - وعلى الأسطح المستوية لأجهزة السيكلوترون سـوف يكون هناك مسارح تجريبية صغيرة حيث يتم تلاوة معادلات التفاضل بطريقة إنسانية . صحيح هذا ؟ (ص ٣٦ - ٣٧) .

إن كل عبارة فى هذا المنولوج مأخوذة من المحادثات السابقة . لقد غزا هوجو علم اشتقاق العبارات واستوعب النفاق ، ومع هذا يبدأ تسلقه نحو القوة .

ويظهر الفصل الثالث غزو هوجو لمدير مكتب التصفية حيث المحاكاة الساخرة وكشف البلاغة البيروقراطية الإيديولوچية يبلغان ذروتهما ، ويصلان إلى النقطة حيث يختـفى المتـحدث تمامًا خلف الرطانة الذاتيـة الدائمـة والمميـتة . والمدير استـاذ فى المصطلحات وايديولوچيـة الكتـاب . ويتـمكن هوجـو من هضم كلماته وأخيـراً خلعـه ويتولى مهمته من خلال سيطرة عالية على البلاغة . والصراع بين الرجلين هو تقريبًا معركة قوة جسمانية تستمر فوق أكثر من تسع صفحات فى النص . وإيقاعها هو إيقاع مباراة فى الملاكمة : يرقص المتنافسان فى البداية بعناية حول بعضهما الآخر ، وبعد

ذلك يقذفان باللكمات التى تسبر ، وأخيراً يدخلان فى صراع مرير . والمدير يبدأ فى موقع عالى من السيطرة . و"جولاتهما" الأولى تتعلق بعلم المصطلحات النظرى فى الافتتاح . ويلقى المدير بالأسئلة ، ولكن حالاً تهزمه لباقة هوجو فى توليف الرطانة :

المدير : الافتتاح، فى رأيى، هو نوع من الأشكال المحددة للتعليم، أليس كذلك؟

هوجو : نعم ولكنه أيضًا طريقته المحددة .

المدير : حسنًا – الشكل أم الطريقة ؟

هوجو : كلاهما . إنها بالضبط تلك الوحدة الغريبة التى تضمن محدوديته .

المدير : التحفيز !

هوجو : أليس كذلك ؟

المدير : وهو كذلك ولكن ما هو المحدد بالنسبة لمضمون الافتتاح ؟

هوجو : شكله المحدد .

المدير : التحفيز !

هوجو : أليس كذلك ؟

المدير : وهو كذلك ولكن ما هو المحدد بالنسبة لمضمون الافتتاح ؟

هوجو : طريقته المحددة .

المدير : التحفيز !

هوجو : أليس كذلك ؟

المدير : وهو كذلك ، ولكن ما هو المحدد بالنسبة لطريقة الافتتاح ؟

هوجو : مضمونه المحدد .

المدير : للمرة الثالثة التحفيز !

هوجو : أليس كذلك ، أليس كذلك ، أليس كذلك ؟

المدير : نعم .

هوجو : نعم وهذه العلاقة المتبادلة المحددة قد يطلق عليها مثلث الافتتاح الأساسى. (ص ٤٩ - ٥٠)

لاحظ التطبيق الدائرى للتعبيرات"شكل" ، "طريقة" و"مضمون" ، والتركيبة الجدلية الخاصة باللهجة فى "مثلث افتتاح أساسى" فى تعبيرات شخصيتها المحددة ، هوجو يقترح ، "إنها بالضبط مثلثة الشكل" . وهذه المحاكاة الساخرة للتفكير المتصل باللهجات واللغة يتكرر على عدة مستويات فى مسرحية هاڤيل ، وسوف أناقش مغزى هذا فيما بعد . وبينما يستمر الصراع اللغوى ، تزداد الجمل طولا بكلمات معينة تتكرر تقريبًا بشكل شعائرى . ويتنافس هوجو والمدير على تلك الكلمات ، وغالبًا ما

يلتقطان كلام كل منهما الآخر فى وسط الجملة حتى ينتهيان من ترديد نفس العبارات التقليدية المختزنة فى وحدة تامة .

هوجو : (...) وبالرغم من ذلك توجد خطورة فى الغوص -

المدير : فى التطرف الحر - والذى سوف يحدث لأى فرد يفشل فى رؤية هذه الصفات قصيرة المدى الإيجابية من زاوية التطور الأخير لخدمة الافتتاح.

هوجو : ومن يفشل فى رؤية ما وراء غرضها الإيجابى من وجهة النظر الشخصية -

المدير : تأثيراتها السلبية بشكل واضح - من وجهة النظر الموضوعية -

هوجو والمدير : السبب حقيقة أنه نتيجة للعزل غير الصحى للمكتب كله فإن عناصر إيجابية معينة فى عمل خدمة الافتتاح قد أخذت قدراً مبالغ فيه بلا انتقاد (...) (ص ٥٤ - ٥٦) .

وتبدو اللغة وهى تتحرك من نفسها مع هوجو والمدير واللذان بتصرفان كمجرد آلات صوتية للنص المتضمن المستقل والسابق لوجوده . وينزل المدير فى النهاية إلى النطق بمقاطع واحدة تحت هجوم هوجو الذى لا يتوقف وعندما يصرخ هوجو "أوقف هذه اللخبطة أليس هذا وقت المهمات العسيرة على اللسان !" - والمدير "يحنث بوعده مرعويًا" . (ص٥٦).

ويثير هذا اللحن الثنائي سؤالا : ما الذي يتصارع عليه هوجو والمدير حقًا ؟ إنهما باستمرار يتفقان على كل الموضوعات ، ولهذا فهما بالتأكيد لا يمثلان أيديولوچيات مختلفة . وفي الحقيقة فإن صراعهما ليس على **معنى** كلماتهما . فكلاهما يقول نفس الأشياء ، ولكن الصراع يدور حول استحواذ الكلمات . وتكمن القوة في الاستحواذ التام والقدرة على التطابق الكلي مع تركيب بلاغي سابق الوجود . وتفيض الكلمات بطريقة أتوماتيكية ، تقريبًا بواسطة الصم بدون الرجوع إلى الفرصة . وينزل التفكير إلى معرفة الرطانة الصحيحة واستخدامها بكمية كافية . ويحضر خوف هوجو واشمئزازه من القوة الخانقة للبلاغة التي سبق هضمها إلى تركيز مكشوف من خلال مثل هذه التعليقات الساخرة التي عند قولك "إنني أكره المتاجرة بالعبارات وأرفض كل النفاق العقيم" ، ورفض هوجو لـ "مهام اللسان العسيرة". وفي قمة انتصار هوجو على المدير جعله هاثيل يطلق إدانة ملفوفة من الأكليشيه والنفاق بأكثر التعبيرات البيروقراطية الطلقة . ويثور هوجو ضد "ترسانة النفاق البشري المعنوي (...) المنعكس في شكلهما النموذجي ، على سبيل المثال في الآلة المبتذلة لعلم الافتتاح المألوف السالب الذي يخفي وراء روتين مذهب البشرية المحترف ضعفًا شديداً للأراء(...)" (ص٥٥-٥٦).

وتشير استخدامات الرطانة والمصطلحات هذه إلى تضمنها الذاتي الكامل للبلاغة التي حتى قد أدمجت تعبيرات انتقادها . وانتقاد كارل بوبر Karl Popper للنظريات العلمية السالبة (خاصة الماركسية والفرويدية) هو الموضوع هنا : يدعي بوبر أن النظريات العلمية لابد أن تتضمن ، وتبحث حقًا ، شروط رفضها من أجل تعيين حدود

مصداقيتها . ومع ذلك فإن المفكرين ذو العقيدة الواحدة "يستطيعون تفسير أى حدث مرئى كإثبات لنظرياتهم". وعندما "تحصن" النظرية ضد النقد و وتخلو من كل التمييز وتقوى ضد الرفض فإنها تصبح مغلقة تمامًا وتشير إلى ذاتها وتكون خطرة فى النهاية . وتعتبر محاضرة هوجو ضد النفاق حقيبة انتزاع من المفاهيم والتعبيرات التى لا يمكن رفضها حيث إنها معاييرها الخاصة . وعبقرية هوجو هى فى مقدرته على هضم أى أسلوب لغوى يقابله ، والاختفاء كلية وراء اللغة الصالحة بذاتها وأن يصبح ذلك الأسلوب اللغوى . وتتحول شخصية مباشرة إلى حشو فى الكلام وتصبح وعاءً للبلاغة الموجودة من قبل ، ومع كل "غزو" يتحول هوجو إلى نفس الشخصية التى حل محلها . ويهزم المدير بكونه أصبح المدير ، ويسرقة وجوده الداخلى - والذى يتكون من لاشىء سوى "بلاغة المدير".

والفصل الأخير ، "رجوع هوجو للوطن" يوضح لنا ثمن هذا التحول . ولقد علم الوالدان الفخوران بلوديك أن هوجو قد أصبح المسئول عن تصفية مكتب التصفية ومكتب خدمة الافتتاح وتأسيس لجنة مركزية على أطلالهما من أجل الافتتاح والتصفية واللذان سيكون هو رئيسًا عليهما . وينتظر الوالدان فى تلهف عودة ابنهما ، ولكن عند وصوله لا يتعرفان عليه ولا يبدو أنه هو يعرفهم . وفيما يبدو على أنه محاكاة ساخرة للمديح العاطفى ، يتكلم هوجو عن نفسه - ونفسه القديمة - فى صيغة المفرد الغائب وهو يمدح هوجو الغائب . ويتكلم بتفاهات متكررة ، مثل رجل السياسة الذى يغطى نفسه من جميع الاتجاهات . وعند سؤاله عن رأيه فى موقعه الجديد ، فإن

إجابته ليست تعهداً وهى منكرة للذات تماماً : "حسنًا ، أقول إنه كان يجب ألا يقبله ، ولا يرفضه ، ولا يقبله ولا يرفضه ويقبله ، أو يلتف حول الموضوع". (ص ٦٩).

وذروة الفصل هى خطبة مسهبة طويلة ورائعة تشهد على درجة تحوله وقدرته على التحول الأساسى . وهى أيضًا نداء من الكاتب من خلف الكلمات أننا لابد أن ندرك نزولنا إلى صيغ الكلام الآلية ، ويعتبر المنولوج نغمة فلسفية سالبة وموجة مباشرة (عمداً على الرغم من أنه ليس من خلال الحركة على خشبة المسرح) إلى الجمهور . وعلاوة على ذلك فهو محاكاة ساخرة حادة ونقداً للهجة الماركسية وموضوع التغير الدائم . وفى هذا الخطاب فإن هاڤيل يمزج إيمانه الأساسى بالكرامة وعقدة الإنسان – وحتمًا فى نقطة واحدة مشيراً إلى قول هاملت "يا لها من قطعة عمل يكون الإنسان"– مع الاحتقار للمخلوق الآلى المخفض الذى يمكن أن يتحول إليه الإنسان . ويسأل والدا هوجو عن نفسه ، ويرد :

أنا ؟ تقصدون من أنا ؟ (...) هل تعتقدون أن الفرد يمكن أن يسأل بهذه الطريقة البسيطة ؟ لا يهم كيف يجيب الفرد على هذه النوعية من الأسئلة ، فالإنسان لا يستطيع أبداً أن يحتضن الحقيقة كلها ، ولكن فقط واحداً من أجزائها المحدودة الكثيرة.كم هو غنى ذلك الشىء ... الذى نطلق عليه الإنسان ، معقد ومتقلب ومتعدد الأشكال – وليس هناك كلمة ولا جملة ولا كتاب ، ولا شىء يستطيع أن يصفه ويحتويه فى وجوده الكلى . وفى الإنسان ليس هناك شىء دائم ، أو خالد أو مطلق ،

فالإنسان هو تغيير مستمر (...) الوقت الذى كان فيه A هو فقط A ، و B هو فقط B ، مثل هذا الوقت قد ولى ، واليوم نعلم جيداً أن A كان فى الغالب B وأيضًا A ، وأن B تمامًا مثل A ، وأن B قد يكون B ولكن نفس القدر من المساواة قد يكون A و C ، تمامًا بالضبط مثل c الذى قد لا يكون فقط c ولكن أيضًا D أو B، A ،(...) وهؤلاء الذين اليوم يفهمون ، اليوم فقط هم مجرد نسخة أخرى من هؤلاء الذين فهموا أمس فقط أمس ، بينما كما نعرف جميعًا ، فإنه من الضرورة اليوم إلى حد ما أن نحاول ونفهم أيضًا أن ذلك الذى كان أمس لأن - من يعرف - ربما يعود مرة أخرى غداً ! إن الحقيقة معقدة ومتعددة الأشكال تمامًا مثل كل شىء آخر فى العالم (...) فالذى هو أكثر من اللازم قد لايكون فى القريب العاجل على الإطلاق ، والذى هو - فى موقف معين - قادر إلى درجة معينة على ألا يكون - قد يكون فى موقف آخر أفضل . إننى لا أعلم عما إذا كنت تريد أن تكون أكثر أو لا تكون ، وعندما تريد أن تكون أو لا تكون ، ولكننى أعلم أننى أريد أن أكون طوال الوقت وهذا هو السبب فى اننى طوال الوقت لابد ألا أكون قليلاً . (ص ٧٣ - ٧٥).

فى هذا المنولوج المعقد يشير هاڤيل ضمنًا إلى نقطتين هامتين فى جدلية ماركس : الموضوع المتعلق باللهجات والتغير الدائم والذى كما يلاحظ ترينسكى Trensky ، فى المجتمع الشيوعى أصبح أداة على برهنة وأيضًا إنكار كل شىء، وطريقة اللهجة ، وهى الآلة الأساسية فى الفكر الماركسى . إن صراع المتناقضات المتعلق باللهجات ، وفكرة هيجل والنقيض وهى أشياء تؤدى بشكل مثالى إلى توليفة تحتوى عليهما وأرقى من

كليهما ، مثل هذا الصراع يصبح محل تساؤل ومحاكاة ساخرة . وتعتبر هذه النقطة هامة بشكل خاص للغة المسرحية حيث إن الجدل ليس فقط منهاجًا ولكن أيضًا عملية تفكير تنعكس وتدمج فى صيغ الكلام. "بالنسبة لكل المفكرين الجدليين إلى الدرجة التى هم معها جدليون جداً" ، هكذا يكتب الناقد الماركسى فردريك جيمسون ، "فإن التفكير بطريقة جدلية يعنى لاشىء أكثر من أو أقل من كتابة الجمل الجدلية . إنها نوع من الطاعة الأسلوبية على غرار تلك التى تحكم عمل الفن نفسه ، حيث هى شكل الجمل نفسها (...) والذى يحدد اختيار المادة الخام (...) وأيضًا يتم الحكم على نوعية الفكرة بواسطة نوع الجملة التى من خلالها تأتى إلى التعبير ." وبشكل مثالى تعكس هذه الجمل تراكيب التفكير التى تسعى وراء دمج الحقائق اليائس مثل ، يقترح جيمسون الصورة السيريالية التى قوتها "تزداد بشكل تناسبى عندما تكون الحقائق المتصلة بعيدة ومميزة عن بعضها البعض" . ومن خلال هذا ، يجد التداخل الأساسى للحقيقة تعبيراً . ولكن عندما نصل بين التفكير الجدلى وتتفتت أيديولوچية الحاكمة ، وعندما يبدأ التباعد بين الطريقة والمعنى كما يحدث فى **حفلة الحديقة** ، عندئذ فإن كل ما يتبقى هى أشكال فارغة . ويتحجر التركيب داخل اللغة ، والذى كمجرد طريقة فارغة من المعنى ، يصبح آليًا ولعبة لغوية مميتة . إن كل شىء ونقيضه يمكن أن يقال فى نفس واحد ، ولم يعد التوليف أرقى جداً من الفكرة ونقيضها ، ولكن فقط تكتل آلى لها .

فى مقاله الرائع "علم ما وراء الطبيعة الجدلى" كتب هاڤيل أن "نوعًا معينًا من "التركيبة الجدلية"يعمل على قتل رأيين على جانب واحد ولكن قيمان وذلك بدمجهما

فى رأى واحد مشترك ليس على جانب واحد ومع ذلك فهو عقيم تمامًا ." ويزعم أن هذا الاتجاه يتغلب على المعنى الحقيقى للجدل لأنه يصبح ممتطيًا صنم" ، شكل متصلب من أشكال التفكير وليس عملية مرنة ." إن طريقة التفكير تصبح صيغة للتفكير وتتحول العملية إلى خطة ، بدلا من الجدل الذى يؤكد نفسه بخدمة الواقع ، يفترض التأكيد على نفسه بجعل الواقع يخدمه"، وهذا هو ما يحدث بالضبط فى لغة مسرحية هاڤيل . فمثل هذه اللغة يمكن أن تبدد فقط غريبة وملفقة وفارغة . إن مبدأ "التحجر" بمعنى البقاء على قيد الحياة لتركيب جدلى فارغ من أيديولوچيته الحاكمة وهكذا منحرفًا عن المعنى - يوجد خلال حفلة الحديقة . وهو واضح على سبيل المثال فى لعب الشطرنج المبكر لهوجو الذى يفوز ويخسر فى نفس الوقت ، وفى توليف هوجو العقيم "للفن والتكنولوچيا" ، وفى "ثالوث الافتتاح الأساسى" ، وفى نصيحة هوجو لكى يرفض ويقبل الوظائف الجديدة ، وبشكل واضح جداً فى خطبته المسهبة الختامية . وتركيز ذلك الكلام هو على "الوجود" شكل الإنسان فى الوجود . وأشكاله النصف منطقية والملفوفة - "البعض فقط ، البعض فقط ، والبعض فقط ليس" إلخ - هى عرض مجنون لأشكال اللغة أيضًا ، عبارة شخصية على استحالة "الوجود" تحت شروط أن الوجود لابد أن يحدد مسبقًا من قبل تركيبات أيديولوچية ولغوية ميتة . وجملة هوجو الأخيرة هى : "ولو فى اللحظة التى أنا فيها - متكلمًا نسبيًا - لا أكون إلى حد ما ، أؤكد لك أننى حالا قد أكون أكثر مما قد كنت - وبعد ذلك يمكن أن ندخل فى محادثة أخرى عن كل هذه الأشياء ولكن من منبر مختلف تمامًا" (ص ٧٥) . إن هوجو "ليس إلا أحد ما"

أنه قد تحلل إلى شىء بلا وجه من خلال خضوعه البلاغى . ولكن هاڤيل يمد فى الأمل بأنه يوجد منبر مختلف تمامًا ، طريقة مختلفة لرؤية الإنسان ، تركيب مختلف من التعبيرات ، مفردات مختلفة ، ويبدو هاڤيل هنا يتكلم من أجل الإنسان والذى لا يمكن أن تحتويه أى كلمة أو جملة أو كتاب" الإنسان الذى لا ينزل إلى الأشكال الفارغة للغة. ويستدعى هذا الجزء للذاكرة انهيار كاسبار الأول الذى يتلو فيه قائمة طويلة من التنوعات على الفعل "يكون" - بالضبط عندما يكون قد خسر "وجوده" كفرد . ومثل هاندك ، ينجح هاڤيل فى مزج نقد اللغة مع نقد التفكير المتولد عن اللغة.

وتقع أحداث **المذكرة** داخل منظمة كبيرة من الواضح أنه، مكتب حكومى على الرغم من عدم اعطاء أى اسم لها . وتركيب المسرحية مخطط بشكل أكبر من **حفلة الحديقة** : فهناك اثنا عشر مشهداً مقسمة إلى أربع وحدات كل منها لها ثلاث أماكن متغيرة - مكتب المدير ، وفصل الـ Plydepe ، وسكرتارية مركز الترجمة . وهذا التركيب الاصطناعى يقلل من التأكيد على الحبكة الرئيسية ويشدد على العملية . وهو تركيب يستخدم غالبًا فى المسرحيات التعبيرية ودراما الموقع مثل إلى **دمشق** لسريندبرج . وهذه المسرحية تشمل سبعة عشر مشهداً فى الجزء الأول : المشاهد الثمانى الأولى تنزل إلى نفسية الغريب ، والمشاهد الثمانية الأخيرة تعكس التتابع وتتتبع الصعود ، وتتخذ **المذكرة** مساراً قوس الشكل مشابه : فالست مشاهد الأولى توضح السقوط من سلطة

جوزيف جروس ، والمشاهد الست الأخيرة تكرر التتابع الأول بدقة ، ولكن توضح عودته إلى السلطة . وهنا تنتهى أوجه الشبه بين ستيرندبرج وهاڤيل . فتركيب ستيرندبرج هو شعرى ، آلة غامضة تتناسب تمامًا مع المنظر النفسى الداخلى الذى يستكشفه . أما "مواقع" هاڤيل فهى ليست أكثر من ترديدات آلية للتتابع ، وتتناسب بشكل مساو كشف البيروقراطية الآلية العاقرة .

ويعتبر جروس البطل هو مدير هذه المؤسسة الحكومية . وعندما تفتتح المسرحية نجده يقرأ مذكرة تستعصى على الفهم ، ملاحظة مكتوبة بلغة ما أجنبية تمامًا . ويكتشف حالا أن اللغة هى إبداعى توليفى لقسمه الذى بدأ خلف ظهره على يد نائبه بالاس وعلى وشك الآن أن تصبح اللغة الرسمية فى الحوار البيروقراطى . وتظهر حبكة المسرحية البسيطة محاولات جروس الفاشلة لترجمة هذه المذكرة ، مهمة مستحيلة أمام القواعد المتناقضة والروتين الحكومى الذى يحكم الترجمات . والمفروض أن اللغة الجديدة Ptydepe سوف تجعل إساءة الفهم شىء مستحيل . وسوف تحل محل عدم الدقة والمعانى المستترة العاطفية فى اللغة الطبيعية وهكذا تجعل الآلة البيروقراطية متقنة . ويغمس كل فرد فى تخليد هذهَ اللغة ماعدا جروس الذى من خلال رفضه فى تأييد اللغة الجديدة يفقد وظيفته وتنزل مرتبته إلى الأدنى ويحل محله بالاس . وترتكز اعتراضات جروس الأولية على لغة Ptydepe على أسس إنسانية : "إننى إنسان" ، هكذا يشرح "(...) والهيئة هى الإنسان ولابد أن تصبح أكثر إنسانية . وإذا أخذنا منه لغته التى أبدعها تراث الثقافية الوطنية القديم عبر العصور فسوف نكون قد منعناه

من أن يصبح إنسانًا كاملا ودفعناه مباشرة إلى فكر الانحراف الذاتى ، إننى لست ضد الدقة فى الاتصالات الرسمية ، ولكننى معها فقط إلى الدرجة التى تعظم قدر الإنسان." (ص٢٠) إن جروس هو مركب من الحنين العاطفى للماضى والبلاغة الحرة والعجز الجنسى . وفى النهاية تتحول "مثالياته" وتصبح جوفاء مثل اللغة التى يعارضها ومتغيرة أيضًا . وعندما يحصل جروس فى النهاية على ترجمة لمذكرته – بشكل غير قانونى ، من خلال مساعدة مارى ، سكرتيرة مركز الترجمة ، يبدو الأمر أنه تعليمات من لغة Ptydepe "العليا" واستعادة جروس للسلطة . ومرة أخرى يصبح جروس مديراً ومرة أخرى يعين بالاس نائبًا له . وتعتبر نهاية المسرحية مزعجة : تطرد مارى من وظيفتها بسبب مساعدتها غير القانونية فى ترجمة المذكرة ويرفض جروس أن يساعدها ، ويتقدم بالاس فوراً وفى الخفاء لتقديم لغة مولفة ثانية ، Chorukor والتى يخضع لها جروس مرة أخرى . ومثل **الدرس** لأيونيسكو فإنها مسرحية دائرية تكون اللغة فيها الوسيلة المركزية والموضوع الرئيسى .

وتقع أحداث أكثر اثارة فى فصل اللغة المسماة Ptydepe حيث يحاضر عالم اللغات لير عن طبيعة ووظيفة اللغة الجديدة .

> **إن لغة Ptydepe كما تعرف هى لغة مولفة ترتكز على أساس علمى قوى . وتبنى قواعدها بأقصى درجات المنطق ، ومفرداتها واسعة بشكل غير عادى . إنها لغة تامة جداً ، وقادرة على التعبير بدرجة أكبر من**

الدقة من أى لغة طبيعية سائدة وتأخذ فى الحسبان كل الفوارق الدقيقة فى صياغة المستندات المكتبية الهامة . ونتيجة هذه الدقة هى بالطبع التعقيد الاستثنائى وصعوبة لغة Ptydepe . وهناك شهور عديدة من الدراسة المكثفة أمامك ، والتى يمكن أن تتوج بالنجاح فقط إذا صاحبها الاجتهاد والمحافظة والنظام والموهبة والذاكرة الجيدة . وأيضًا بالطبع الإيمان ، وبدون إيمان راسخ بهذه اللغة الجديدة ، فلا يمكن لأى أحد أن يتعلمها . (ص ٢٣) .

إن تعلم لغة Ptydepe يصبح مستحيلاً تقريبًا وقد نجح فى هذا علماء لغة قليلون ورسامو كاركاتير لديهم أسلوب فى الكلام قريب من الرطانة البيروقراطية فى حفلة الحديقة . والغرض من هذه اللغة الجديدة هو الحصول على أقصى درجات الدقة من خلال أقصى درجات الإسهاب . ووسيلتها الأساسية هى خليط معقد من النماذج الرياضية ونظرية المعلومات التى تحاكى على سبيل السخرية الادعاءات العلمية لعلم اللغويات التركيبى الحديث والذى نشأ فى براغ . ولها أيضًا صلة ببيرتراند راسل و"مذهبه الذرى المنطقى" والذى سعى لإيجاد نموذج رياضى آلى للغة التى يمكن أن تتفتت إلى وحدات منطقية – معانى وما يمكن الإشارة إليه . وهذا المنطق الرمزى المعقد ، مثل Ptydepe يكشف عن عدم ثقة فى اللغة العادية كوسيلة تحمل معنًا دقيقًا . وكما يشرح لير فى فخر .

أنت ترى أن الإسهاب - بمعنى آخر ، الفرق بين الحد الأقصى ومقياس الطاقة الحقيقى ، المتصل بمقياس الطاقة المهدرة الأصلى يعبر عنه بنسبة مئوية - هذا الاسهاب يتعلق بدقة بالوفرة التى عن طريقها يعتبر التعبير عن معلومة غريبة فى لغة ما يعتبر أطول وهكذا أقل احتمالا (بمعنى أقل احتمالا أن يظهر بهذا الشكل الخاص) من نفس التعبير فى لغة لها مقياس طاقة أقصى ، بمعنى ، فى لغة كل حروفها لها نفس احتمالية الحدوث . (...) وهكذا على سبيل المثال ، من كل مجموعات الخمس حروف الممكنة فى الست وعشرين حرف فى الهجاء وهى ١١٨٨١٣٧٦ - ٤٣٢ مجموعة فقط يمكن أن توجد تختلف عن بعضها بثلاث حروف أى بستين فى المائة من الكل . ومن هذه الـ ٤٣٢ مجموعة ، فقط ١٧ منها تفى بالمتطلبات الأخرى أيضًا وهكذا أصبحت كلمات لغة Ptydepe. (ص ٢٤ - ٢٥) .

إن هذا الجدول المعقد والإبداع العلمى الرصين يؤدى إلى موقف فيه الكلمة "Wombat" على سبيل المثال ، بها ٣١٩ حرف ، وكلمة "Whatever" تأخذ "gh" وكلمة التعجب "Hurrah!" تصبح "frnygko jefr debux altepdy savarub goz textres." ومن خلال مناقشة هذه اللغة الجديدة ، تصبح نظرية اللغة موضوعًا مكشوفًا فى المسرحية . ولكنها تقدم أيضًا فرصة درامية : فكونها منطوق بها على خشبة

المسرح من قبل علماء اللغة ، فهى تأتى مصادفة ككلام غامض نقى وهكذا محاكاة ساخرة وتخدم التوكيدات النظرية الكوميدية .

وهكذا يواجه الجمهور ، بلغة من المفترض أنها منطقية وعقلانية ولكنها فى الحقيقة مبهمة تمامًا. (فى اللغة التشيكية فإن الكلام الفارغ من الواضح يظل مثل مجموعات حروف معينة تثير الكلمات التشيكية . وهذا مفقود فى الترجمة ، ولغة Ptydepe تصيب بالإحباط وتحجب المعنى عن الجمهور وتجبره على التشكك فى كفاءتها والتطابق مع ارتباك جروس .

إن لغة Ptydepe هى ثمرة النسيج المضاد والخانق للقواعد التى تميز العالم الضمنى للمسرحية : حكم البيروقراطية . ومثل البيروقراطية التى تمثلها ، فإن هذه اللغة الجديدة تعنى فى الأساس أنها وظيفية ، وواجبها الوفاء بالمتطلبات المنطقية ، ولكنها تنمو ، بدلا من ذلك إلى إيديولوچية ، وتصبح قطعة فنية وكتلة لا يمكن قهرها. وكما هو الحال فى **حفلة الحديقة** يتم استخدام وسيلة التكاثر الآلى .

إن قواعد Ptydepe مثل تلك القواعد البيروقراطية التى تجعل من المستحيل الحصول على الترجمة تسمح بتوسيع لا نهاية له يهدد فى النهاية بتدمير هؤلاء الذين أوجدوها . وتبدأ هذه اللغة باغتصاب السيطرة ، و**تحديد** التعبير . وعندما تصبح فى النهاية خارجة عن القانون فإن لير الذى يدير الجانبين بسرعة يدين ويوضح الدرجة التى وصلت إليها Ptydepe فى السيطرة على مستخدميها . " تجد أكثر وأكثر إمكانية الاستمرار فى النصوص بشكل أكبر ، حتى أنه فى بعض المواقف يمكن أن تستمر فى

اتجاه واحد فقط ، **لدرجة أن المؤلفين فقدوا كل تأثير على ما كانوا يحاولون توصيله ،** أو أنهم لم يستطيعوا أن يستمروا على الإطلاق." (ص ١٠٣ ، تأكيدى أنا).

وفى **المذكرة** كما فى **حفلة الحديقة** تعتبر اللغة هى "البطل" والقاهر .وحيث إنه بالرغم من أن Ptydepe ترفض فى النهاية ، تحل محلها لغة اصطناعية جديدة ومع سقوطها ، تنشأ بالتأكيد لغة أخرى . وهذه اللغات الاصطناعية ليست مجرد أشكال كلامية ، ولكن أشكال أيديولوچية . ومثلما يتعلم كاسبار جملا نموذجية وبديهيات التفكير فى وقت واحد ، ويتحول هوجو إلى لغة وأنماط تفكير الذين يحل محلهم ، فكذلك أيضًا تملى Ptydepe التفكير والسلوك . وهذه اللغة الجديدة لها صلتها الواضحة بـ "الكلام الجديد" عند أورول . فمثل هذا الكلام الجديد Newspeak ، فالقصد هو إحلال لغة طبيعية لا تجسد أشكال أيديولوچية جديدة . "والكلام القديم" Oldspeak يصبح خارج على القانون من قبل الحزب بسبب "غموضه وظلاله العقيمة فى المعنى" ويصف عالم اللغة سيم Syme الكلام الجديد فى تعبيرات من الواضح أنها توازى وصف لير عن Ptydepe : "إن كل مفهوم يمكن أن نحتاج إليه ستعبر عنه تمامًا كلمة **واحدة** ، بمعناها المحدد بشدة" هكذا يقول لويستون ، " سوف تكتمل الثورة عندما تكون اللغة متقنة". وملحق أورول "مبادىء الكلام الجديد" ، يجعل الأمر أكثر وضوحًا:

> **إن الغرض من الكلام الجديد Newspeak لم يكن فقط توفير وسيلة للتعبير عن نظرة العالم والعادات العقلية المناسبة لمتعصبى انجسوك**

Ingsoc ، ولكن لجعل كل أشكال التفكير الأخرى مستحيلة . وكان فى التدبير أنه عندما يكون قد تم تبنى الكلام الجديد ونسيان الكلام القديم، فإن تفكيراً هرميًا بمعنى تفكير ينشأ من مبادىء Ingsoc لابد أن يكون غير وارد أدبيًا ، على الأقل إلى الدرجة التى يكون فيها التفكير معتمداً على الكلمات . وقد تم بناء مفرداته لكى تعطى تعبيراً تامًا وراقيًا جداً فى الغالب وذلك لكل معنى قد يريد أحد أعضاء الحزب أن يعبر عنه ، بينما يتم استثناء كل المعانى الأخرى وأيضًا إمكانية الوصول إليها بطرق غير مباشرة .

ولغة Ptydepe التى كان يقصد منها بشكل ظاهرى السماح للإنسان بسيطرة أكبر على بيئته ، تصبح هذه اللغة مثل الكلام الجديد هى التركيب الحاسم فى تفسيره . ولأنها تملى عليه الخيارات العقلية من خلال عوائقها اللغوية ، فهى تسبب له كما يعترف لير فقدان "كل التأثير على ما كان يحاولون أن يوصلوه". وكآلة تقلل من قدر الإنسان ، فيمكن لهذه اللغة الجديدة أن تدخل القاموس بجانب كلمة “Robot” أى الإنسان الآلى والتى اخترعها زميل هاڤيل كابيك Capek فى مسرحيته Rur . ومثل الإنسان الآلى والذى هو الحد الأقصى ولكن نسخة يمكن التعرف عليها من الإنسان الآلى الحديث ، فإن Ptydepe هى أيضًا حد أقصى ولكن بوضوح نسخة موازية للرسميات الحديثة ، لغة السيطرة البلاغية التى تحول هوجو إلى شخص ثانوى بلا وجه فى **حفلة الحديقة** .

والمذكرة مثل **حفلة الحديقة** تنتهى بالبطل وهو يلقى خطابًا طويلاً من خلاله يستطيع هاڤيل أن يتحدث مباشرة إلى الجمهور . ويتحدث جروس بالعبارات الوردية المتحررة للإنسانية التى يدعيها ، ولكن تستخدم الآن هذه التعبيرات التى تمثل للعقلية فى تفسير لماذا لابد أن يخون مارى ، ويقبل اللغة المولفة الجديدة Chorukor ، ويستسلم لتركيب القوة الذى هو جزء منه . وتبدو الكلمات لهذا مخلصة وساخرة ، كما تتداخل أصوات هاڤيل وجروس :

(...) إننا نتساقط بطريقة لا تقاوم ، وتغترب أكثر وأكثر عن العالم ، وعن الآخرين وعن أنفسنا . ومثل Sisphus فإننا نصل بجلمود حياتنا إلى أعلى تل فى معناه الوهمى ، فقط لكى ننحدر مرة أخرى إلى وادى سخافته . وليس قبل أن يعيش الإنسان أن أسقط قريبًا من نفس حافة الصراع الذى لا يتحلل بين الإرادة الذاتية لنفسه الأخلاقية والإمكانية الموضوعية للوصول الأخلاقى إليه . وكونه يلعب به ويشغل آليًا ويتحول إلى صنم ، فإن الإنسان يخسر تجربة وحدته الكاملة ، ولأنه مرعوبًا ، فهو يحملق فى نفسه كشخص غريب ، وليس قادراً على ألا يكون ما لا يكون ولا أن يكون ما يكون . (ص ١٠٨) .

وهذا الإبعاد والاغتراب ينطبق على هوجو وأيضًا على جروس وخضوعهما الكامل للغات غير عضوية هو إشارة على هزيمتهما .

وهناك مناخ قوى فى مسرحيات هاڤيل والذى يستمد ليس من التراث الغربى لمسرح السخف ولكن من مصدر أقرب : براغ المدينة التى أنجبت كافكا Kapka وهازك

Hasek ، براغ "تلك المدينة الغامضة القديمة بشوارعها المظلة والمتمعجة وأساطير الإمبراطور الذى كان يشتغل بالكيمياء أو الحاخام العجوز الذى صنع رجلا اصطناعيًا. Golem ، من مكعب من الطمى ، براغ مكان البيروقراطية الغريبة والواسعة التى تحكم شعبًا مضطهداً لم يعرف معنى وغرض القواعد المعقدة التى كان عليه أن يطيعها." كما ذكر إيسلين . وهناك حضور بشكل ولضح لكافكا فى مسرحيات هاڤيل. إن بيروقراطية مكتب التصفيـة والتعقيدات الغريبة فى ترجمة مذكرة بلغة Ptydepe كلها أشكال آلية فى بحث Josephk عن محكمة العدل وحقًا عن طبيعة جريمته فى **المحاكمة** لكافكا ، والملاذ الداخلى القابض بلا هواء فى ساحة العدل عند كافكا مع ملفاته المنتشرة بلا نهاية والمتوسلون المنتظرون فى صبر وبلا أمل هى صورة لكل من مسرحيتى هاڤيل . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هوجو له صفات مشتركة كثيرة مع **الجندى الشجاع شويك** لهازيك والذى ينفذ أوامره الغريبة التى تنتهى إلى سقوطه الشخصى . ومثل شويك فإن هوجو وأخيراً جروس أيضًا يغمسون أنفسهم فى المنطق الظالم ولغة عالمهم ، مستسلمين لآلية لا يستطيعون الصمود أمامها .

ولقد شارك هاڤيل بحياته منذ الغزو السوفيتى لتشكيوسلوفاكيا فى ١٩٦٨ فى مناخ وسخرية كافكا وهازيك . وقد خسر وظيفته فى مسرح Balustrade فى ١٩٦٩ وأصبح يعمل بالقطعة بمعنى أنه فى الأساس عاطل واستمر فى كتابة المسرحيات التى لن تنتج . وقد نشأت عدم شعبيته مع النظام الجديد من آرائه الشخصية – التى عبر

عنها فى مقالات مختلفة وفى مسرحياته - ومن انخراطه السياسى فى حركة الانشقاق التشيكية فى السنوات ١٩٧٧ - ١٩٨٩ . وفى ١٩٧٨ كتب هاڤيل مقاله سياسية فلسفية "قوة الذين بلا قوة" (لم تنشر ولكن وزعت على الأصدقاء والمتعاطفين) والتى يتصل موضوعها مباشرة **بحفلة الحديقة** و**المذكرة** . وهى تحليل تفصيلى لطبيعة ما بعد الأنظمة الشمولية وتأثير التعرض الممتد للتلقين الإيديولوچى على كيفية أن يكون الناس أصحاء أخلاقيًا وعلى نفسية الفرد . وبعد ذلك بإحدى عشرة سنة وفقط بشهر قبل أن ينهار هذا النظام الذى كان يعارضه وانتخابه هو نفسه كرئيس لتشيكوسلوڤاكيا ، كتب هاڤيل خطاب قبول من أجل جائزة السلام لاتحاد بائعى الكتب الألمان - والذى فيه حذر مرة أخرى من خطر الكلمات . "ليس هناك أى شك فى أن عدم الثقة فى الكلمات هى أقل حذراً من الثقة غير المضمونة فيها" ولابد أن نكون دائمًا فى شك من الكلمات . ولكن "هذا ليس مجرد عمل لغوى. إن المسئولية عن نمو الكلمات هى مهمة أخلاقية بشكل جوهرى".

سياسة سيطرة اللغة

فى قصيدة شعرية كتبها جوزيف ستالين - وهى قصيدة قد تكلف الشاعر حياته - يخلق أوسيب مانديلستام Osip Mandelstam صورة مذهلة للظلم السياسى كما يكمن فى السيطرة اللغوية . ويصور مانديلستام "متسلق جبال الكرملين" كما يطلق عليه كرجل يستمد ويمارس القوة من خلال اغتصابه للغة : "هو بمفرده يتحدث

الروسية". وتدور الصور العنيفة للظلم حول سيطرته الطاغية فى الكلام، ويشعر به فى كل همسة ، وكلماته ثقيلة "مثل أحمال تزن عشرة أرطال" ، وجمله لها "وقع نعل الحصان" ولا يمكن إلا أن تترك علامتها . فاللغة لها وزن وكتلة ، وتضرب وتصدر صوتًا ، وتعذب وتشوه ، وتقلل من الآخرين ، مستشاريه المسلوبين ، نصف الرجال الذين يلعب معهم ، وتنزل بهم إلى بشر فرعيين يقرقرون :فى أصوات حيوانية غريبة ومؤثرة" . وهذا التصوير الحى للعنف اللغوى كما يكتب چورج شتينر Steiner " يصور ويسن قانونًا لفكرة لغة كما لو أن نفسها هى قاتلة" . وتحتوى لغة ستالين القاتلة على إيديولوچية سياسية : إيديولوچية القوة المطلقة التى تحكم فى الكلام وتعيد تحديد اللغة بتعريفاتها الخاصة . وتتوازن هذه القوة مع الأستاذ فى **الدرس** والذى يتبع اللغة ويستخدمها فى القتل ، وتتوازى أيضًا مع فلسفة أوبرين فى مسرحية **ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين** "إن هدف القوة هو القوة" ، هكذا يقول لوينستون ، "عندما تستسلم لنا فى النهاية ، لابد أن ينبع هذا من إرادتك . إننا لا ندمر المنشق عن عقيدتنا ... بل نحوله ونأسر عقله الداخلى ، ونعيد تشكيله". وبلا شك أنه يعاد تشكيله إلى نصف إنسان يصنع "أصواتًا حيوانية غريبة ومؤثرة".

إن كل المسرحيات التى درسناها سابقًا ، ضمنيًا أو بصراحة ، ترى السيطرة اللغوية كامتداد للأيديولوچية . وتتنوع الأيديولوچيات ولكن جميعها داخل اللغة وتنشر من خلالها ، وكلها تؤدى إلى التقليل من قدر إنسانية ضحاياها . ومن الممتع أن المؤلفين الثلاثة الذين قد ناقشناهم هنا ايونيسكو ، وبينتر أو هاڤيل – يشيرون ضمنيًا فى هذه

المسرحيات إلى الثلاث أيديولوچيات الرئيسية فى القرن العشرين : الفاشية ، والرأسمالية والماركسية . وتتراوح التلميحات من الصراخة - ارتداء الأستاذ لشارة النازية وإجادة هوجو لبلاغة الجدل - إلى الرفعة - الكم الهائل من الرطانة ووعود العميل اللذان يتمتع بهما بولدبيرج . وفى كل حالة ، فإن التلميحات الأيديولوچية تشكل خلفية وتقدم سياقا للعنف اللغوى .

إن الصلة بين اللغة والسياسة ، بين فساد اللغة وفقدان الاستقلالية ، تم مناقشتها فى مقالين رائعين : چورج أورول "السياسة واللغة الإنجليزية" وهيربرت ماركوس Herbet Marcuse "انتهاء عالم الحديث" فى كتابه **الإنسان ذو البعد الواحد** . ويدين كل من أورول وماركوس فساد التفكير الحر من خلال القبول الآلى لتعبيرات وألفاظ مصاغة مسبقًا " مضغ قطع طويلة من الكلمات التى قد تم تنظيمها بالفعل من قبل شخص ما آخر" كما يقول أورول والتى تعوق التطور والتمييز أو تناقض المعنى. ويدعى ماركورس أن مثل هذه اللغة يحكمها "مذهب التشغيل" أى الاتجاه للنزول بالأشياء والمفاهيم إلى وظيفتها حتى يكون المفهوم "مستوعبًا بواسطة الكلمة". وهكذا فإن المفاهيم المستوعبة تغرى بمعانى مستترة ذات وجه واحد وأتوماتيكية وليست مفتوحة على النقد أو المراجعة .

إن علم التراكيب النقدى المضاد يسمح بتصوير وتقريب الأفكار إلى كونها مختزنة، وإحلال الأفكار التقريبية بصيغ سلطاوية شعائرية والتوفيق بين المتضادات (مثل

"قنبلة نظيفة") والتى تحصن العقل ضد المفاهيم . "تتكلم هذه اللغة بتركيبات تفرض على المتلقى المعنى المشوه والمختصر ، والتطوير المغلق للمضمون ، وقبول ما يقدم **فى الشكل الذى يقدم به**". إن العبارات الشعائرية وتعبيرات الرطانة والاصطلاحات المجردة من قواعدها ، كلها تضم مع بعضها "مثل أجزاء بيت الدجاج سابق التجهيز" ونتيجة هذه الآلية أن تستولى اللغة أدبيًا على الإنسان ويصبح كما لو كان منومًا مغناطيسيًا ومضطراً لقبول صيغ جامدة لم تعد تستطيع الإبداع أو التعبير عن التفكير المفهومى . ومثل هذه اللغة غالبًا ما تتطابق مع العقيدة الفكرية أو الدعاية ولكنها أيضًا توجد فى شعارات الإعلان أو اللغة المصغرة فى الصحافة . وهكذا يحذر ماركوس من صيغ الكلام الساحرة والمقدسة ، السلطاوية المهددة والخطيرة والتى أصبحت مبدأ عند العامة. ويحذر أورول بأن مثل هذه اللغة "إذا لم يمكن التخلص منها ، فهى على آية حال مفصلة فى الانسجام السياسى".

وتظهر كل هذه التشويهات بدرجة أو بأخرى فى المسرحيات التى نوقشت . فعلى سبيل المثال ، فإن طريقة الأستاذ فى التدريس طريقة استبداديه بشكل واضح . فهو يسكت الطالبة عندما تحاول إلقاء أسئلة - "الهدوء . اجلسى فى مكانك . ولا تقاطعينى" (ص ٢٠٠) - ويفرض عليها مفردات لغوية متعلقة بالمفاهيم ، والتى ليس لديها خيار فى تحديها. وهناك تهديداً بالعنف "الصمت ! أو أننى سوف أكسر رأسك!" (ص ٢٠٩) وتنفيذ مثل هذا التهديد من خلال الاغتصاب اللغوى والقتل مما يكمل صورة الإرادة الديكتاتورية المفروضة على الضحايا . وتقترب شرعية الأستاذ

الذاتية واللغة المنومة مغناطيسيًا من وصف ماركوس لصيغ الكلام الشعائرية - السلطاوية "الساحرة" والتى تستبعد "عملية المعرفة والتقييم المعرفى" . وبدون التوسط المعرفى ، فإن المسافة بين الكلمة ومعناها تتحلل ، وتنخفض المفاهيم إلى الكلمة التى تحتويها . وكما يبرهن الأستاذ ، فإن هذه اللغة "الساحرة" تغرى على الطاعة المتأملة والتبعية التى بلا قوة . وحقن أيونيسكو لشارة النازية فى نهاية **الدرس** وهو شىء غير مقنع دراميًا تؤكد الصلة التى تظهرها المسرحية بين المبادىء اللغوية القاسرة والممارسات الاستبدادية . وانحلال اللغة الألمانية تحت النازية - وهو الانحلال الذى لم تشفى منه اللغة الألمانية بعد - هو مثال واحد فقط على التأثير المتبادل للغة على الأيديولوچية والأيديولوچية على اللغة .

وبالرغم من أن أيونيسكو قد انتقده بصراحة بريخت Brecht وسارتر Sartre وكتاب مسرحيين "ملتزمين" آخرين ، وانغمس فى ١٩٥٨ فى نزاع عام مع كينيث تينان Tynan وآخرين حول دور الأدب (الشهادة الشخصية والالتزام الاجتماعى) ، إلا أنه فى الحقيقة كاتب "ملتزم" جداً . ومع ذلك فإن التزامه ضد انتشار الأيديولوچيات . وخوف ايونيسكو الأساسى من إخضاع الفرد لسلطة الدولة - شخصيًا وسياسيًا - ومن المذاهب والأيديولوچيات التى تفرضها ، يؤكد هجومه على اللغة .

وإذا كان هناك شىء يحتاج إلى إيضاح فهو الإيديولوچية التى تقدم حلولا جاهزة (يتخطاها التاريخ ويرفضها) ولغة تتحجر بمجرد ما

تتشكل ، إنها هذه الإيديولوچيات التى لابد وأن يعاد فحصها باستمرار على ضوء قلقنا وأحلامنا ، ولغتهم المتحجرة لابد أن تنفصل بلا رحمة من أجل العثور على الحيوية التى تكمن أسفل .

إن الأيديولوچيات المتصلبة وشكلها اللغوى المتحجر تفرض نفسها على الفرد وتغزو محتويات النفس الذاتية . وهكذا يصبح الإنسان الذى تسيطر عليه الشفرات اللغوية "رجل شعارات (...) يكرر الحقائق التى فرضها الآخرون عليه ، حقائق جاهزة وبلا حياة . وباختصار فإن "البرجوازية الصغيرة" يدعى إيونيسكو "هى الرجل المتلاعب به". فهو يتم التلاعب به ويتحول إلى انسجام مستمر من خلال القبول غير الناقد للغة آلية لا يشعر بها ، كتلة من المفاهيم التى حددت مسبقًا .

وتتضح الديكتاتورية الفكرية بشكل أكبر فى **حفلة عيد الميلاد** و**حفلة الحديقة** ففى هاتين المسرحيتين كما هو الحال فى **كاسبار** و**چاك** ، تفرض اللغة الانسجام والتوافق مع القواعد الإيديولوچية . ووسائل الفرصة تكون من خلال التلقين اللغوى ، والنتيجة هى تحويل الضحية ووجوده الناتج من الاستبداد المفروض . ويختلف ستانلى وهوجو عن بعضهما فى عدة أمور هامة. فلقد رفض ستانلى الانسجام مع القواعد السائدة وأجبر على العودة من خلال التعذيب اللغوى . ويحارب ضد اندماجه الوحشى ولكنه يخسر لكى يولد مرة أخرى فى الشكل البصرى (حالق الذهن - ومرتدى ملابس جيدة) والأنماط المتكررة اللغوية لمن يعذبه . أما هوجو فهو شخصية انتهازية بشكل أكبر .

ولأنه مدفوعًا بطموح والديه ، فهو يختار أن "يبرز ويبرز ويؤدى اللعبة " كما يقول جولدبيرج، غير مدرك بأن عملية الانسجام الناجح سوف تؤدى إلى الإبادة الشخصية له. وكلا الاثنين يظهران فى نهاية المسرحية ، مشدودين إلى سترة نجاه من الأكليشيهات : صورة ستانلى التنفيذية المفصلة جيداً ، وقناع هوجو الذى بلا وجه لقوة الحزب . لقد أكلت اللغة الوعى الفردى ، محققة تحذير أورول بأن الخضوع الشخصى من خلال اللغة سابقة التجهيز " إذا لم يمكن الاستغناء عنها فهى على آية حال مفضلة فى الانسجام السياسى".

ويخلق بنيتر وهاڤيل لشخصياتهما مصائر محددة فى مجال اللغة والتى تتشابه بالرغم من أنها تضرب بجذورها فى الأيديولوچيات المختلفة . وفى حالة ستانلى فإن الانحياز المادى فى المجتمع الرأسمالى يصبح واضحًا من خلال الوعود التى يعطيها جولدبيرج ومكان ، وعود مع حملة الدعاية لزيادة رغبات العملاء . وفى حالة هوجو فإن البلاغة المتحجرة للسياسة البيروقراطية توجد بداخل التشكيل الجدلى "ركب الصنم" والذى يخون انحيازه الماركسى . وفى كلتا الحالتين ، فإن الإستسلام للتركيبات اللغوية فى القواعد السائدة يؤدى إلى الاندماج الأتوماتيكى للشخصيات فى تركيبات القوة السياسية التى تجسدها هذه اللغة وتخدمها . وتستوعب اللغة ستانلى وهوجو وتبرمجهما لكى يظهرا كمخلدين للعقيدة الفكرية . ويعتبر المستقبل المنظور لستانلى واحداً من القوة والثروة وبشكل مشابه ، يصل هوجو إلى أقصى درجات القوة من خلال ببغائيته اللغوية . وبالنسبة للاثنين فإن امتلاك البلاغة "الصحيحة" أيديولوچيا **متطابق** مع امتلاك القوة .

إن مسرحية **المذكرة** لهاڤيل لا تهاجم فقط العقيدة الفكرية والدوجماتية والاكليشيه، ولكن أيضًا الآلية الميتة التى تؤدى إلى استمراريتها : البيروقراطية . والبيروقراطية كنظام وسيطرة ، ذلك النظام الذى يطلق عليه حنا وأرنيد "الحكم من خلال لا أحد"، قد أخرج لغة Ptydepe ويقوى من خلالها . وإذا اعتبرنا الطغيان كحكومة والتى لا تعطى تبريراً من نفسها ، عندئذ فإن "الحكم من خلال لا أحد" طبقًا لأريند "يصبح بوضوح أكثرهم طغيانية ، حيث لا أحد يوجد يمكن سؤاله ليفسر ما يحدث ." ليس هناك شخص واحد مسئولا عن خلق لغة Ptydepe ، مع أن الجميع فى النهاية مسئولون وجود عن قواعدها . وتنظم الأيديولوچية مباشرة فى شكلها التركيبى ، ويصبح هذا الشكل إطاراً للتفكير . إن Ptydepe هى شكل أكثر تطرفًا فى التمسك بالعقيدة الفكرية من بلاغة هوجو ، ولكن كلاهما يتقاسمان نفس الطبيعة الأساسية . فكلاهما تخفيضات استبدادية فى المعنى والتى تعد ، كما يقول ماركوس ، على "قبول تلك التى تقدم **بالشكل** الذى تقدم به" بمعنى أن الصيغة السابقة التجهيز تقدم بدلا من المعنى . وعندما يتكلم المدير وهوجو مثلا عن "الآلة المبتذلة لعلم العبارات الافتتاحى المألوف السالب الذى يخفى وراء روتين الحركة الإنسانية المحترفة تحللا عميقًا من الآراء." (ص ٥٦) ، وهذه الغابة من التعبيرات لا يمكن أن تقال "فى كلمات أخرى". وإعادة الشرح تعنى تدمير فعاليتها ، التى تكمن بدقة فى الضغط العقائدى للأجزاء الغير متوافقة إلى كلية مبهمة مغلقة . و**الشكل** الذى تقدم فيه – سواء كان تناغم الإعلان وشعارات الزعامة السياسية أم المفردات "العلمية" فى Ptydepe – هى

الصيغة التى تغزو وعينا . إنها "تدمر ويعاد دقها فى عقل المتلقى" . هكذا يصر ماركوس " إنها تأتى بتأثير تطويقه داخل دائرة الشروط التى تصفها الصيغة".

وفى كل هذه المسرحيات تفرض اللغة من الخارج . وتتمثل كفاءتها وقوتها من خلال الأشخاص والرموز الذين يمتلكون كل من السلطة والمكانة : الأستاذ ، والدين ورسل "منظمة" قوية وبيروقراطيين مهمين . وسخرية هذا الأمر أن هذه الأشكال تستمد مكانتها وسلطتها من توافقها مع القواعد اللغوية السابق وجودها وهكذا تعطى أوعية مناسبة من خلالها تستطيع اللغة أن تخضع المتمردين . والصفة المعنوية لهذه اللغة المفروضة سياسيًا واجتماعيًا يمكن ملاحظتها بشكل مثالى فى **كاسبار** حيث تتجسد اللغة فى الوجود الشفهى للملقنين والذين من خلال الكلمات فقط ، بدون حاجة للوجود الجسدى ، يفرضون انسجامًا تامًا مع شكل الكلام . ويدين رونالد بارثيس فيما أطلقت عليه سوزان سونتاج "ذلك الغلو الردىء السمعة فورا" قوة اللغة بالكلمات "اللغة - أداء نظام اللغة ... هى ببساطة فاشية ، لأن الفاشية لا تمنع الكلام ، بل تجبر على الكلام." ومشيراً إلى كلام چاكوبسون يدعى بارِثيس أن "نظام الكلام هو أقل بما يسمح لنا أن نقوله من بواسطة ما **يجبرنا** أن نقوله":

فى اللغة الفرنسية (سوف آخذ أمثلة واضحة) مضطر أن أضع نفسى أولا كموضوع قبل أن أقول،العمل الحركى والذى سوف يكون من الآن فصاعداً ليس أكثر من خاصية لى : إن ما أفعله هو مجرد ناتج وتعاقب

لما أكون عليه . وبنفس الطريقة ، لابد دائمًا أن أختار بين المذكر والمؤنث لأن ما هو دون ذلك والمثنى ممنوعان . وبالإضافة إلى ذلك ، لابد أن أشير إلى علاقتى بالشخص الآخر بالالتجاء إلى الضمير "أنتم أو "أنت" Vous أو Tu ، وبرفض التعليق الاجتماعى أو العاطفى . وهكذا بنفس التركيب ، تتضمن لغتى علاقة أبعاد حتمية . والكلام ، وحتى بسبب أكبر ، ونطق الحديث ليس كما يتكرر دائمًا معناه الاتصال ، بل يعنى الخضوع (...).

وينتهى بارثيس إلى أن : "عندما ينطق الإنسان بعبارة ما ، فإن تلك العبارة حتى لو كانت تعبر عن الخصوصية ، فإنها تتحول إلى خدمة السلطة".

ويطور الفيلسوف الفرنسى برنارد هنرى ليڤى Lévy ، متفقًا مع بارثيس ، هذه المناقشات ببلاغة وبشكل سياسى واضح فى كتابه **البربرية بوجه إنسانى** . والبربرية التى يشير إليها العنوان هى سياسية : ومصادرها فى اليسار واليمين ، وسلاحها هو ايديولوچية مطلقة .

"ان هناك علاقة واضحة بين أشكال القوة وشكل اللغة ، بين أوامر الأمير وصور الجملة" هكذا يكتب مقتبسًا قول اوسوالد سبنجلر Spengler فالكلام "هو ببساطة القوة ، **نفس شكل القوة ، ويشكل تمامًا بواسطة القوة** حتى فى أكثر التعبيرات البلاغية تواضعًا (...) والكلام معناه فى النهاية النطق والتلفظ بالقانون . وليس

هناك كلامًا تامًا ليس مملوءاً بالتحريم ، ولا حديث حر ليس عليه ختم الطغيان (...) والقواعد هى قوة البوليس ، وعلم التراكيب هو المحكمة ، والكتابة هى الأغلال (...) والكلام هو أن تصبح بكل معنى العبارة ، تابعًا". ويطور ليڤى هذه الفكرة عن اللغة كقوة وسيطرة بالترابط مع الدولة الاستبدادية :

ماذا تفعل الدولة عندما تبرز للوجود مشروعًا جنونيًا ليصبح متطابق مع المجتمع الذى تديره ؟ إنها تفرض عليه لغة ، لغتها ، حديثها ، مدعية أنها قد وجدتها فى المجتمع وببساطة نقلتها ، وبالنسبة لأنصار ستالين فإن هذا يعرف بـ "المركزية الديمقراطية" . ماذا يفهم بالدولة الشمولية ونفيها للانقسام وتعدد الأصوات الاجتماعى ؟ إن هذا لابد أن يعنى ليس الدولة ولكن الحديث كله ، ذلك الذى تقدمه عن نفسها وبشكل غير مباشر عن المجتمع الذى تنكره (...) .

إنها هذه الوظيفة النشطة للغة كقوة تتلاعب وتشكل ، خارج السيطرة الفردية وهى فى صراع مستمر مع إرادة الإنسان للشخصية الفردية ، وهو الذى يعلو ويتكشف فى هذه المسرحيات . ويفترض أيونيسكو وبينتر وهاڤيل مركز خشبة المسرح هو اللغة ويسمحون لها بأن تستولى على الشخصيات وتقلل من قدرهم . والصفة الغريبة فى هذه المسرحيات تأتى بشكل واسع من السخرية البادية "للقفزة المباشرة" من الكلمة إلى القوة. والوصلة الوسطى – وصلة **الحدث** والتى يفترض أنها بشكل طبيعى تغذى

اللغة- مفقودة تمامًا تقريبًا . وهناك القليل من الأحداث فى هذه المسرحيات . فنجد جولدبيرج وما كان لا يحملان أى أسلحة، ولا يحتاج الأستاذ أن يلوح بسكين حقيقى ، ولا يستخدم هوجو أى قوة جسدية . فالتهديد الوحيد والسلاح الوحيد هو اللغة . وهنا موضوع المسرحية : تظهر السيطرة اللغوية على أنها عمل حركى قوى وخطير مثل السيطرة من خلال قوة السلاح .

الفصل الرابع

اللغة كسجن : الحطام والحرمان اللغوى

فى مسرحية هاندك **إنهم ينقرضون** ، (١٩٧٣) ، يتهم الزعيم الثرثار كويت الذى كان يبحث عن كلمات يعيد بها خلق نفسه خادمه هانز بالسخرية من لغته :

أفضل كثيراً التعبير عن نفسى بطريقة لا أستخدم فيها الكلمات مثل الناس البسطاء فى المسرحية التى رأيناها حديثًا ، هل تتذكر؟ حنيئذ سوف تشفق علىّ فى النهاية . بهذه الطريقة فإننى أعانى من إفصاحى لأنه جزء من معاناتى . فقط هؤلاء الذين لا يستطيعون التكلم عن معاناتهم .

ويشرح كويت فى سخرية بأن شخصيات تلك المسرحية قد حركته لأنها بالرغم من صمتها وفقرها وسلوكها المنحط إنسانيًا كما يبدو ، فهى تبحث أيضًا عن الاتصال :

إنها تريد أيضًا الدفء ، حياة مشتركة ، إلخ – ولا تستطيع التعبير عنها ، وهذا هو السبب فى أنها تغتصب وتقتل كل منها الأخرى ... ويجذبنى كل ما هو حيوانى ، وبلا قوة واللامعقول والمهان .

وتوجه ملاحظات هاندك نصف الساخرة بوضوح ضد كاتب مسرحى زميل والذى مثل هاندك تستحوذ عليه العلاقة بين اللغة والقوة ، اللغة والتقليل من قيمة القدر :

إنه الألمانى فرانز اكسافر كروتز Franz Kroetz . ولكن بعكس كويت عند هاندك ، فإن شخصيات كروتز المحبطة اجتماعيًا لا نستطيع أن نحتج على حرمانها من خلال كلام ذى معنى وهو ما يفتقرون إليه فى الأساس .

إن عدم القدرة على الإفصاح والتعبير ليست ظاهرة جديدة فى الدراما ، ولكنها فى الماضى لم تستخدم أبداً كموضوع ومادة كلية فى المسرحية . وحتى بوشنر ويزيك Buchner Woyzeck أول وأشهر العاجزين عن الإفصاح فى العصر الحديث ، تحيط به شخصيات أكثر وضوحًا تستطيع التحكم فى لغتها - ولهذا تتحكم أيضًا فيه . وعاجز عن الإفصاح آخر وشهير هو أوينل يانك فى **القرد كثيف الشعر** يمثل مثل ويزيك الخير الطبيعى للمضطهدين الذى أفسده عالم متدفق غير مبالى . ومهما لا يستطيع يانك قوله توضحه الشخصيات الأخرى ، عبء التعبير اللغوى ليس عليه وحده . وعلاوة على ذلك فإن كل من ويزيك ويانك يتجاوزان عدم قدرتهما اللغوية من خلال أهميتهما الأدبية المعبرة العالية . والعاجزين عن الإفصاح الذين تمت مناقشتهم هنا ليس لديهم هذه الميزة . فهم لا يسمون على الإطلاق فوق حياتهم اللغوية العاجزة ، ولا يقدمون أى دليلاً على "الطبيعة الخيرة" ، إنهم يشكلون ويقيدون شفافيًا وأخلاقيًا بواسطة عجزهم. هناك ثلاث كتاب مسرحيين - الألمانى كروتز Kroetz ، والإنجليزى إدوارد بوند Bond والأمريكى ديفيد ماميت Mamet ، هؤلاء الثلاثة قد كتبوا مجموعة من المسرحيات تضعنا فى العالم المنحط والمعوق لغويًا . وسوف أركز على ثلاثة من مسرحيات كروتز الأولى والتى كرست لمشكلة اللغة المحدودة والحياة المنقوصة. وفى

مسرحيات **المنقذ** وزفاف **اليابا** لبوند و**الجاموس الأمريكى Glengarry Glen Russ'** لاميت ، فإنهما يتعاملان مع موضوعات مشابهة ، وفى كل من هذه المسرحيات هناك مناخ معين وجماعة مترابطة ولو أنها عادة متطرفة تتكلم لغة محدودة جداً وغير مميزة وتصور هذه الجماعة . ويظهر الكتاب المسرحيون العلاقات المتداخلة بين الشخصية والبيئة الاجتماعية ، وبين البيئة واللغة المحدودة المتاحة ، وبين اللغة والعنف المكشوف والخفى الذى ينفجر بوحشية فجائية بلا تفكير فى مسرحياتهم . ويأخذون اهتمامنا إلى العالم اللغوى الضعيف فى شخصياتهم ، موضحين هذا العالم على أنه ليس فقط النتيجة ، ولكن **مصدر** وجودهم المشوه . وتتميز كل المسرحيات بالتصوير الواقعى ، وباللغة التى تتكون أساسًا من جمل متفرقة ، وتفاهات ليست اتصالية ، وكليشيهات متكررة . إنها مسرحيات فيها يسجن عالم لغة محدود جداً الشخصيات ، ويعيق بشكل واسع علاقتها مع العالم وأنفسها الداخلية ، ويؤدى إلى عدوان غير مناسب .

كروتز : "لا ضرر من الحديث"

عندما افتتحت مسرحيتان من فصل واحد لكروتز فى ميونيخ فى ١٩٧١ ، فقد تسببا فى فضيحة صغيرة . لقد احتجت الجماهير الهاتفة وألقت بالبيض الفاسد عند ظهور **عامل منزلى** (١٩٦٩) و**العنيد** (١٩٧٠) حيث جرت فيها أحداث اجهاض متعمد وعادة سرية وجماع واغراق طفل على خشبة المسرح . وقد كتبت فيما بعد ماريلوس فليسر Fleisser التى خرجت من عزلتها لحضور العرض الأول لـ "ابنها

المفضل" أن "الناس القليلين الذين احتجوا فى الشوارع لم يفهموا أن هذه المسرحيات كانت عن مأزقهم".

وينتمى كروتز إلى مجموعة من المسرحيين النمساويين والألمان الذين ظهروا فى منتصف الستينات مع دراما أطلق عليها "الواقعية الجديدة" و يفضل البعض أن يسميها "مسرحية العامة الجديدة" . والكتاب مثل مارتن سبر Sperr ورينر فاسبيندر Fassbinder ، وجوشين زيم Zeim وهارولدسومر Sommer ، وبيتر تورينى Turriniجميعهم كتبوا مسرحيات عن المحرومين من المزايا الاجتماعية ، موضحين عجزهم واضطهدهم من خلال عجزهم عن الإفصاح اللغوى . ومثل كروتز فإنهم فضلوا شكلا ما من اللهجة على الألمانية الفصحى ، وأكدوا على لغة شخصياتهم المحدودة المبتذلة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هؤلاء الكتاب خاصة فاسبيندر ، وسبر وزيم شاركوا كروتز فى أن عليهم دينا نحو الكتاب المسرحيين "المعاد اكتشافهم" هورڤاث Horváth (١٩٠١ - ١٩٣٨) وفليسر (١٩٠١ - ١٩٧٣) واللذان لم يقرئا ويبرزا بشكل جيد منذ أوائل الثلاثينيات. وقد كتب هورڤاث وهو مجرى نمساوى وفليسر من باثاريا ما يسمى "مسرحيات العامة الناقدة" فى العشرينات والثلاثينيات ، ووثق كلاهما بالمستندات لغة الأكليشيه الفاسدة لـ **Kleinbürgertum** . وبالمثل فإن "الواقعيين الجدد" قد كتبوا عن "الإنسان العادى" عادة من بيئة الطبقة السفلى - وقد استخدموا أسلوبًا عاميًا وليس أدبيًا فى الكلام . وقد ذهب كروتز الذى أعلن تكراراً

عدم دينه نحو هورڤات ، فإنه كان يرى "الإنسان الصغير" على أنه محروم من الإرث ومقيد جداً وغير قادر على الارتقاء بمصيره . ومثل فليسر ، فقد أعطى شخصياته لغة "ليس لها فائدة لهم ، لأنها ليست لغتهم".

وتقع مسرحيات كروتز فى ثلاث فترات : المسرحيات الأولى (١٩٦٨ - ١٩٧١) ، تلك التى كتبت بعد أن أصبح عضواً نشطًا فى الحزب الشيوعى الألمانى فى ١٩٧٢ ، والمسرحيات الأحدث التى كتبت بعد أن ترك الحزب الشيوعى . وتختلف المسرحيات التى كتبت بعد ١٩٧٢ عن الأعمال الأولى فى عدة أشياء : تتغير البيئة من الطبقة السفلى الريفية إلى الطبقة السفلى المتوسطة المدنية ، الوحشية الشديدة ، والتى قد أكسبت فى السابق كروتز شهرة ، تقل هنا والأهم ، فإن الشخصيات تنال مقدرة لغوية أكبر وأحيانًا عظيمة . وهذه التغييرات واعية وأيديولوچية وممتعة فى حد ذاتها . ومع ذلك فسوف أقتصر على مسرحيات كروتز الأولى .

وهذه المسرحيات جميعها تتعامل مع جماعة اجتماعية هامشية تعيش خارج المجتمع الألمانى الصناعى وبعيداً عن الرفاهية الاقتصادية الأساسية . وهى فى الأساس دراما "عائلية" موجودة تقريبًا داخل المنزل أو البيئة القريبة منه . وتميل الحبكات إلى التركيز على الأحداث الشاذة التى تهدد نظام "الحياة فى العائلة - وعادة ما تكون حمل غير مرغوب فيه أو حادثة - ودائمًا تقود إلى العنف . وفى مسرحية كروتز الأولى **العبور الشرس** (١٩٦٨) ، ترفض هافى التى تبلغ الثالثة عشرة والحامل أن تتخلى عن

حبيبها وينتهى الأمر بإطلاق الرصاص على أبيها حتى الموت وفقدان طفلها . وفى **عامل منزلى** تحاول مارثا أن تجهض طفلها الغير شرعى بابرة ربط ، هكذا مشوهة الجنين . وفيما بعد يحاول زوجها ويلى أن يغرق الطفل المشوه فى أنبوب مسميا القتل "موت مثل أى موت آخر" . وفى **دماء ميتشى** (١٩٧٠) نجد مسرحية غريبة من شخصيتين وتتكون تمامًا وتقريبًا من محاولة مؤلمة لرجل وامرأة للدخول فى اتصال لغوى ذات معنى ، والعمل الحركى الوحيد فى المسرحية هو الإجهاض غير البارع لطفل مارى على يد كارل ، الأب : وموتها الناتج عن ذلك . وتشتمل **فناء المزرعة** (١٩٧١) وتكملتها **القطار الشبح** (١٩٧١) ، وهما أهم مسرحيات كروتز فى هذه الفترة ، على مشاهد جرافية للاغتصاب والارتداد ، والعادة السرية ، والتعرى ، وأخيراً قتل طفل على خشبة المسرح تقوم بدأ من البالغ أربعة عشرة عامًا والمتخلفة عقليًا ولغويًا .

ويقدم كل هذا باقتصاد شديد وتوتر يشبه الخوف المرضى من الأماكن المغلقة فى مشاهد عن قرب وتركيز على شخصيات قليلة تتكلم جميعها نفس اللغة وعلى نفس المستوى من الوعى الوجودى واللغوى . وما هو أكثر ازعاجًا ، فإن المسرحيات لاتتضمن أى تدخل من جانب المؤلف : فليس هناك شخصية تتكلم نيابة عن المؤلف ، ولا raissonaire يمثل أى صوت بديل ، ولا شخصية مستواها فى الإدراك فوق مستوى إدراك الشخصيات الآخرى . وهذا ربما هو السبب الأساسى للعجز فى المسرحية، والإحساس بالسجن التام غير المرجىء . وتغيب أيضًا وسيلة المؤلف فى تحريف اللوم أو اصدار الحكم على شخصياته : فكل الشخصيات تقدم فى ضوء

متساو، والكل ضحايا توجد على خشبة المسرح بدون تعليق ، بلا لوم . فالمؤلف يستطيع أن يقحم نفسه من خلال توجيهات خشبة المسرح أو التمثيل السبقى (باللغة أو الأحداث) والتى تعد الجمهور للأحداث الحيوية . ومثال شهير لهذا هو مسدس هيدا جابلر ، الإشارات المتعددة إليه ومغزاه الرمزى تعطى تمثيلاً مسبقًا لانتحارها ، وينظم ابسن Ibsen عناصر واقعية خشبة المسرح عنده حتى تقوى وتفسر بعضها الآخر . أما كروتز فنادراً ما يفعل هذا . ويحدث العنف والمشاهد التى بلا طعم من حيث التصوير فجأة وبدون إعداد مع رفض شديد للتعليق . ولا يعطى الجمهور ، مثل الشخصيات ، أى معلومات مميزة . وكما سوف يتضح فإن كل هذا يوجد ويتضح بشكل كبير من خلال لغة الشخصيات الشفافة والفارغة والتى لا تحتضن أى أعماق "لايعبر عنها" - بخلاف على سبيل المثال لغة شخصيات تشيكوف التى يخفى ابتذالها حنين شديد وتساعد فى إقامة جسر على التعاسة الشخصية الشديدة . ومع كروتز يوجد الإبتذال كله . وما لاتستطيع شخصيات كروتز أن تعبر عنه هو من الناحية المأساوية ما لايستطيعون أيضًا التفكير فيه أو الشعور به . فلغتهم هى حدود وعيهم وهكذا فإنها غير كافية بشكل مؤلم وغير قادرة على الود والتفاهم والعاطفة .

ولقد أدعى كروتز أن كلام شخصياته لا يؤدى وظيفته بشكل مناسب ، وأن مشكلاتهم لا يمكن التعبير عنها بكلمات . ويلقِى باللوم على التركيب الاجتماعى للسلطة الذى يؤدى إلى فراغ شخصياته ، متهمًا المجتمع "بالمصادرة اللغوية." ولكن انطباع أن اللغة صورت "وسرقها" المجتمع ليس متاحًا فى المسرحيات نفسها . فالمؤلف

يعطى الموقف الاجتماعى بدون تعليق والذى تقبله الشخصيات بالكاد باهتمام . ويعتبر الفقر والحرمان الاجتماعى من الحقائق ، ولكنهما نادراً ما يكونا الموضوع . وهما يشكلان الأساس فى كل مسرحيات كروتز ويشار إليهما ضمنًا فى المواقف والظروف ، ولكن فى هذه المسرحيات فإن كروتز لا يحلل المواقف الاجتماعية ، ولا يوضح المصادر والتركيبات . ولاهو يدين . إنه فقط يعيد إخراج الواقع ويحول الجمهور إلى شاهد . وبشكل متناقض أنه من داخل لغتها المخنوقة ، يصبح فقر الشخصيات وفراغها الأخلاقى واضحًا جداً .

وتدور الحبكة فى مسرحية **فناء المزرعة والقطار الشبح** حول بيبى Beppi وهى ابنة فلاح وزوجته مصابة ببعض التخلف البسيط وتبلغ الرابعة عشرة من عمرها . وفى أحد المعارض الريفية وبعد أن لوثت بنطلونها أثناء ركوبها "القطار الشبح" تسلب منها بكارتها بشكل عارض وغير متعمد وتغتصب وتحمل من قبل صديقها سب Sepp الأكبر سنًا والذى يعمل كمزارع مساعد . وتنشأ علاقة حب بين الاثنين مما يصيب الوالدين بالرعب . وعندما تلد ولد يصر والداها على أن تضعه فى دار أيتام ، ولكن تهرب بيبى بالطفل لكى تعيش فى المدينة مع سب . وهناك يعيش الاثنان فى فقر شديد ولكن مع حب متبادل . وحالا يمرض سب ويموت ، ويرفض الوالدان حضور الجنازة، وتبقى بيبى بمفردها مع الطفل . وعندما تخبر بأن وكالة حكومية سوف تأخذ منها الطفل ، تقتل الطفل وتترك جثته فى صندوق فى القطار الشبح . وتنتهى المسرحية بإيداع بيبى فى سجن للأحداث . ويصور كروتز هذه الحبكة العاطفية جداً فى

مشاهد ضعيفة وقصيرة متعددة . ويمكن ملاحظة أحد الأمثلة فى أسلوبه فيما يأتى حيث يواجه الفلاح سب بالدليل على حمل بيبى .

(الفلاح وسب فى حجرة سب . صمت)

الفلاح : سوف يكلفك هذا عشر سنوات ويكلفنى شرفى .

ســب : لكن ذلك الأمر لم يكن متعمداً .

الفلاح : أتمنى أن يساعد هذا (صمت طويل)

الأمر يجعلك لا تتكلم (صمت) ...

الفلاح : تريد أن تعرف سراً ؟ إنها حامل

ســب : لماذا ؟

الفلاح : هذا صحيح .

ســب : ليس حقيقى . إنها أكذوبة .

الفلاح : لدينا الدليل .

ســب : لا يمكن :

الفلاح : تماماً .

ســب : ليس صحيحًا .

الفلاح : لقد أجرى اختبار وتكلف عشرة ماركات .

ســب : لماذا ؟

الفلاح : كان على البول .

ســب : بول من ؟

الفلاح : بولها ...

ســب : (صمت) ولكن لم يكن الأمر متعمداً .

الفلاح : لأنك خنزير . لا تلف ولا تدور .

ســب : تماماً ...

وكما نرى هنا فإن لغة كروتز استطاعت أن تبدو طبيعية ، تقريبًا لها علاقة أسلوب بأسلوب المدرسة المسرحية الطبيعية : ولكنها ذات أسلوب عالى فعلاً (وهذا يتضح خاصة فى النسخة الألمانية). وقد كتبت المسرحيات بالألمانية التى لونتها المفردات الباڤارية واستخدام بعض مصطلحاتها ولكن ليس هناك أى لهجة . وهناك عناصر

لغوية مميزة ومعينة وهى واضحة بالفعل فيما سبق تتكرر فى كل مسرحيات كروتز الأولى . وتحدد هذه العناصر كلام الشخصيات ، وتضع أيضًا حدود قدرتها اللغوية . وتتكون اللغة من وحدات كلام متكررة وقياسية ومشكلة من قبل وتتصل ببعضها . وتقع هذه الوحدات في ثلاث مجموعات : الأكليشيهات ومصطلحات الأكليشيهات ، الحكم والأقوال الآخرى ، وتعبيرات مثل "لماذا" و"تمامًا" المذكورة أعلاه . ويعتبر الأكليشيه هو الشكل الأكثر استخدامًا . فهو العنصر الأساسى فى الحوار بين الشخصيات ، تعززه الحكم والأقوال المأثورة . والصفتان الرئيسيتان للأكليشيه هما بعده التام عن الأصالة والإحساس بالأتوماتيكية والاستجابة المشروطة غير المتروية . وتتكون غالبًا أجزاء كاملة من المحادثة من مثل هذه الأكليشيهات ومصطلحات الأكليشيهات والتى على العكس من الأكليشيهات التى درست فى الفصل السابق لا هى غريبة ولا هى كوميدية :

الزوجة : كان يجب علينا الذهاب إلى الجنازة .

الفلاح : مقابر الفقراء .

الزوجة : ... (صمت) كل ما تفعله خطأ .

الفلاح : تمامًا .

الزوجة : حيثما توجد إرادة يوجد مخرج . (صمت) أن تذهب متأخرًا أفضل من عدم الذهاب. (صمت) .

الفلاح : لماذا ؟

الزوجة : أن تذهب متأخراً أفضل من عدم الذهاب .

الفلاح : نعم . لن يفتنا الوقت أبداً . (صمت) .

الزوجة : ليس هذا وقت اليأس .

الزوجة : (صمت) الزمن يشفى كل الجروح .

الفلاح : إنها حقيقة .

إن هذه الأكليشيهات الألمانية النموذجية (المترجمة بحرية) تشكل تقريبًا المضمون الكلى فى "المناقشة" المذكورة أعلاه . ولكن نادراً ما تظهر الأكليشيهات بمفردها ، فهى عادة يعززها الاقتباس . وتستخدم الاقتباسات فى محادثة كروتز فى طباق للأكليشيهات . وهى دائمًا بلغة "أجنبية" على هذه الشخصيات ، لغة السلطة والحكمة. والاقتباس معناه المشاركة فى هذه الحكمة والحصول على إحساس مؤقت بالقوة المستعارة . والاقتباسات نوعان : أصل الاقتباس مثل ما يقتبس من الإنجيل أو الحكم المشهورة – مثل المذكورة اعلاه والتى تتعلق بالوقت – والحكم البديهية ، والتى عادة تشمل تفسيراً ("إنهم يقولون" أو "يقال أن") .

ســب : مجرد أننى لست محظوظًا فى الحياة . هذا هو . عندما يكون الشـخص ليس لديه خط لا يسـتطيع أن يفـعل أى شىء .

(صمت) .

الفلاح : كل واحد يصنع مصيره - هكذا يقولون .

ســب : ليس كل واحد .

وعندما تحاول شخصيات كروتز التفكير بعمق فإننا نجدها تقتبس بشكل ثابت. وهذان النوعان من اللغة - الأكليشيه الذى تعامله الشخصيات على أنه شىء خلقوه والاقتباس الذى يستخدمونه لتدعيم الأكليشيه عندهم - يخلقان انطباعًا قويًا بلغة "موجودة" ، وهى لغة مفروضة عليهم من فوق لم يخلقوها ولم يمتلكوها .

فما هو المقصود بلغة "لا يمتلكوها"؟ دعونا نتأمل الآن هذا التضاد : لغة ممتلكة / غير ممتلكة . اللغة الممتلكة هى اللغة التى باستمرار تخلقها الشخصية لتتناسب مع الموقف . إنها لغة تعكس وتتضمن التفكير ، والتى تستعين بالشبكة العامة من الكلمات والقواعد ولكن تعيد تشكيلها لكى تعبر عن تفكير خصوص أو بديهة بكلمات وقواعد تستطيع بدورها أن تفهم على الأقل من جانب شريحة من العامة . " بنفس العمل الذى من خلاله يغزل الإنسان اللغة من نفسه فإنه أيضًا يغزل نفسه فيها..." هكذا كتب هامبولدت Humboldt متأملاً العلاقات المتداخلة بين لغة العامة ولغة الخصوصية .

إن كل شعب (طبقًا لهامبولدت) يتقرر إلى درجة ما باللغة التى هى خاصة به فقط ، ومع ذلك فإن تلك اللغة هى أيضًا ابداع لذلك الشعب : فكل منهما يعتمد على الآخر ويكونان كيان كلى عضوى . واللغة "الممتلكة" تتقاسم مع الكلمة العامة ولكن تعيد خلقها فى الشخصية الخاصة . وهذه عملية تكافلية تحتوى دائمًا على الأصل الكامن للإبداع . وبدون هذا المفهوم لا يمكن أن يكون هناك معنا لكلمة أكليشيه - بمعنى كلمة أو عبارة تستخدم بشكل زائد لتصبح أتوماتيكية ، وليست مخلصة وخالية من التجديد الخاص .

وبالتحديد فإنه هذا التجديد الخاص الذى لا تستطيعه شخصيات كروتز ، حيث إنها لا "تمتلك" لغتها فإنها ترفض أيضًا المسئولية عما تقوله . وتصبح "لاضرر من الكلام" دفاعًا شائعًا حتى لأكثر العبارات التى لا يمكن الدفاع عنها . وفى الفصل الثالث ، المشهد الأول فى فناء المزرعة على سبيل المثال ، نجد الفلاح وزوجته فى طريقها إلى الكنيسة مع بيبى الحامل . ويقلق الفلاح خشية أن ينكشف حملها "يجب ألا يكون هناك أى شىء يشاهد" والمناقشة التالية بين الفلاح وزوجته هى محاولة لإيجاد مخرج من الأزمة التى تسبب فيها حمل بيبى .

الزوجة : يقال إن الناس المتخلفين لا يشعرون بالموت كما نشعر نحن .

الفلاح : بالطبع لا ، فالذبابة لا تلاحظ أى شىء أيضًا . (صمت)

الزوجة : الوصية الخامسة : يجب ألا تقتل .

الفلاح : الوصية السادسة : يجب ألا تكون غير عفيف . (صمت)

سوف اختبر ذلك مع الرب بنفسى (صمت)

الزوجة : يقال إن الطفل يستمر فى الحياة فى بطن الأم لعدة ساعات فيما بعد موتها.

الفلاح : لا مخرج . (صمت) ...

الزوجة : الحليم يباركه الرب ، والجنة هى مملكته .

الفلاح : لا أؤمن بذلك .

الزوجة : إن الأفكار التى فى رأسك ليست حكيمة .

الفلاح : اننا فقط نتحدث .

والفلاح وزوجته فى اقتباسهم لسطور من الإنجيل والوصايا العشر يناقشان فى جمل غير مترابطة ، بين فترات الصمت الطويلة ، إمكانية قتل إبنتهما كمخرج من العار الذى جلبه عليهم حملها . وللمرة الثانية تدعى الزوجة "يقال" وتكرر خرافات خيالية جداً كما لو أنها حقيقة . واستخدام "يقال" يطلق سراحها لتتكلم عن موت ابنتها وحتى

لتتأمل مصير الطفل الذى لم يولد - والذى يقال أنه سيعيش لعدة ساعات فى رحم الأم المتوفاة . وتزيل عبارة "يقال" عنها مسئولية هذه الأفكار : فالشكل المقتبس يعطيها جواً من الموضوعية . ويتبع هذا اقتباسات من الوصايا العشر . وبدون شرح ، تقتبس الزوجة الوصية الخامسة ، ويعد الفلاح مع السادسة . وتتصادم الوصيتان ، ومع ذلك لا يتطور الأمر إلى نقاش ، وليس الاقتباس مقدمة للنقاش ، **إنه** النقاش . وفيها تعبر الشخصيات عن وجهات نظرها الأخلاقية المتناقضة حتى بدون امتلاك مكانتها . ولا يصقل معنى ملاحظتها ، والغرض من ورائها لا يتضح أبداً . ولا هى تستجمع القوة ، حيث إن الجمل لا تبنى فوق بعضها . فكل وحدة تقف بحالها ، مستنفذة وغير حاسمة. وعندما تجنح الزوجة أخيراً على الأفكار التى تدور بخلدها ، يقاوم الفلاح . وهذا الدفاع - أنا فقط نتحدث ، ولا ضرر من الحدث - هو رفض متكرر لأى قوة كامنة فى الكلمات ، حيث إن الكلمات التى بحوزتهم لا تستطيع التوسط بين رغباتهم وأحداث حياتهم . إن لغة الأقوال المأثورة والاقتباسات ، شفرة مستعارة ، هكذا تعطى الشخصيات الانطباع بامتلاك التفكير ومناقشته ، بينما فى الحقيقة تضع نهاية وحشية لأى تفكير فردى .

ولا تفكر شخصيات كروتز أو تتكلم فقط فى أكليشيهات ومصطلحات مستعارة ولكن أيضًا تشعر بعواطف مستهلكة تكونت فى السابق . وفى الفصل الثالث المشهد الرابع ، نجد الفلاح وزوجته فى الفراش يتحدثان ويرفضان إلقاء اللوم على أنفسهما بسبب المأساة التى وقعت . وبعد فترة صمت ، يقول الفلاح :

الفلاح : لو على الأقل كان لدينا طفل آخر ، ولد ، كان يمكن أن يكون شعاع نور.

الزوجة : لماذا ؟

الفلاح : هذا واضح .

لماذا من الواضح أن الابن لو كان لديهم ابن ، سوف يكون شعاعًا من النور فى حياتهما الآن ؟ والجواب هنا أيضًا يمكن أن نفترض هو "يقال" وعاطفة الأكليشيه هذه مثل اللغة المستخدمة مستعارة . والحكمة التقليدية تخلق الحنين العاطفى إلى الولد كنوع من التعزية وتبرر تلك الرغبة . وعندما تهاجم الزوجة الفلاح لامتلاكه هذه الرغبة - يعرف أنها كانت عاقر منذ ولادة بيبى - ويرد الفلاح مدافعًا ، "لا ضرر من الحديث".

وتتضح درجة تعبير الحديث السابق الإعداد عن الهوية الشخصية فى مسرحية القطار الشبح . فهذه المسرحية تبدأ بعد ولادة چورج ابن بيبى وسب . وبيبى التى كانت خرساء تمامًا فى فناء المزرعة تتكلم الآن كثيراً ، خاصة إلى طفلها خشية أن يصبح أخرس مثلها . "الآن تتحدث أكثر مند الولادة . ليس فى وسعى إلا الملاحظة"، يقول أبوها . "لأن الطفل لا يستطيع الكلام فهى تتكلم" (١ . ٢) . وقد قرر والدى بيبى أن يرسلا چورج إلى ملجأ لكى يضعا حداً لزيارات سب لابنه ، وهو حق يعطيه له القانون،

"إنه شيء رسمي" . وعندما تعلم بيبي بهذا ، تكون أول جملة حقيقية لها ، أول تعبير من عندها : "لو ذهب چورج إلى الملجأ ، سوف أقتل نفسي" (١ ، ٦) . وتكرر هذه الجملة لنفسها وتتدرب عليها على انفراد حتى تصبح جملتها الخاصة ومع هذا التهديد تجد القوة لتترك المنزل وتذهب مع الطفل إلى المدينة ليعيشا مع سب . وفي الفصل الثاني ، المشهد الأول نجد بيبي تخبر سب بفخر جملتها . ويحتفلا بلعبة من الأكليشيهات والتي هي في الحقيقة أكثر من كونها لعبة :

بيبي : من يجرؤ ، يفوز ! ...

سب : هذا مجرد قول ليس أكثر من هذا .

بيبي : من يجرأ ، يفوت !

سب : (يضحك) كل إنسان يزيف مصيره ! (صمت)

بيبي : الشجعان سوف يرثون العالم .

سب : حيثما توجد إرادة ، يوجد مخرج ! (صمت)

سب : و ؟

بيبي : من يجرؤ ، يفوز !

ســـب : فعلنا ذلك بالفعل مرة .

بيبـى : أكثر ؟

ســـب : الإنسان هو مقياس كل الأمور ؟

بيبـى : تمامًا (يضحك الاثنان) .

وبسخرية شديدة يجد هذان المنبوذان الشجاعة المؤقتة فى نفس أشكال الأكليشيهات تلك والتى قد سجنتهما طوال حياتهما . ويرتفع الأكليشيه إلى سلسلة من الشعارات التحررية ، صيغة شجاعة . ولكن مضمون هذه الأقوال المأثورة – والتى تزعم بأنه من خلال الشجاعة والإرادة ، يستطيع الإنسان تزييف مصيره – هو فى تناقض رثائى مع افتقار القوة والإرادة التى يتصف بها بيبى وسب . وفى سخرية وبينما تبدو بيبى وهى تجد مؤقتًا من مصيرها بتكوين جملة – "خاصة" بها فإنها بالتحديد طبيعة هذه الجملة وطبيعة تلك المستخدمة فى "لعبة" الاقتباسات عندهم ، والذى يقلل من قيمة تعبير النفس الصادق فى مسرحيات كروتز .

وبعيداً عن الأكليشيه والاقتباس ، يوظف كروتز وسائل لغوية متنوعة وتجعل لغته تقريبًا بلا فائدة فى الحوار وتتكون الفراغات ذات المعنى ، وهى النوع الثالث من الكلام المذكور أعلاه ، من كلمات معينة أو عبارات تتكرر باستمرار فى المحادثة كبديل عن الإجابة أو كوسيلة لإيقاف المناقشة . وأكثر الكلمات شيوعًا هى "تمامًا" ،

"حقًا" و "لماذا" ، وجميعها تفقد معناها فى القاموس . وعندما يواجه الفلاح سب بالمعلومات أن بيبى حامل وأن هذا سوف يكلف سب عشر سنوات "ويكلفنى شرفى" ، نجد لدينا مجرد مجموعة من العبارات القصيرة

الفلاح : إنها حامل .

سب : لماذا ؟

الفلاح : حقيقة .

سب : ليس حقيقى - أكاذيب .

الفلاح : لدينا الدليل .

سب : لا يمكن .

الفلاح : تمامًا ، بالضبط .

سب : ليس صحيحًا .

الفلاح : أجرى اختبار . تكلف عشرة ماركات .

سب : لماذا ؟

وتخفض الكلمات إلى مجرد أصوات كما لو أن عاطفية هذا الموضوع يمكن فقط أن تثير أصوات الخنازير . وتعبيرات سب "لماذا" و"لا يمكن أن يكون" و"ليس صحيحًا" تستخدم لاتقاء الضربات . وتعبيرات الفلاح "صحيح" و"تمامًا" ليست كما تشير ، كلمات موافقة ، ولكنها إشارات تأكيدية وصيغ تعجب . وهذه الكلمات الفارغة قاموسيًا تعمل أيضًا كصمامات أمان . وهى تضفى الحياد على التناقضات وتوقف انهيار الاتصال والذى يهدد دائمًا محادثة كروتز . وعند نقطة ما ، تحاول بيبى أن تضرب والديها . وتوبخ الزوجة الفلاح على عجزه عن رد الفعل :

الزوجة : هل تخاف من ابنتك ؟

الفلاح : لماذا ؟

الزوجة : صحيح . (صمت.) (القطار الشبح ١ ، ٧)

وكلمة "صحيح" ليست هى الإجابة المناسبة على "لماذا" ولا "لماذا" إجابة معقولة على اتهام الزوجة لزوجها بالخوف من ابنتهما . ولا تستخدم "لماذا" هنا لتعنى : "لماذا تقول ذلك؟" أو "كيف تقصد؟" إن "لماذا" كما جاءت فى استخدام سب لها تعتبر عملاً دفاعيًا . وكلمة "صحيح" والتى عادة هى تعبير عن الموافقة والتأكيد ، تستخدمها الزوجة لاحتواء المشاجرة كلها وتحييد التوتر .

الكلية أو الحشو هى شكل لغوى فارغ آخر وشائع فى مسرحيات كروتز : "إذا لم يمكن تجنب الأمر ، حينئذ فلا يمكن تجنبه" (**فتاء المزرعة ٣-٣**) وكذلك "ما يكون ،

يكون" (**القطار الشبح ٢-٢**) و"ماهو أفضل ، أفضل" (**القطار الشبح** ، (٢-١١) .
ويحمل هذا النوع من الجمل معنى الانتهاء ، والقضاء والقدر والاستسلام . ويخدم تبرير الأمور كما هى . ومثل مصطلح الأكليشيه فإن الجمل المحشوة دائرية وصالحة فى حد ذاتها وتؤدى وظيفتها فى إغلاق أى موقع للرد. " إننى سأتركك يا ويلى لأننى ذاهب بعيداً "(**عامل المنزل**، ١٢) "ليست غلطتك عندما تكون مريضاً ، لأنك لا تشعر بتحسن" (**القطار الشبح** ٢ - ١٠) .

والاستخدام المتكرر للأشكال اللغوية المذكورة أعلاه وعدم الأصالة الشديدة فى لغة شخصيات كروتز يعطى إيحاء بشفرة لغة قصيدة وراثيًا . وهذا التعبير ، الشفرة المقيدة، ينتمى إلى نظرية لغوية اجتماعية طورها بازيل برنيشتين Basil Bernstein فى الستينيات والذى بالرغم من أنه ما زال مثيراً للجدل إلا أنه خطى باستحسان كبير. وتسبر نظرية برنيشتين عن الشفرات المقيدة والمتقنة العلاقة بين اللغة والبيئة الاجتماعية وإمكانية الاتصال . ويفترض برنيشتين نظامين فى الكلام أو شفرات لغوية تولدها تركيبات اجتماعية مختلفة والتى تفرض شروطًا على طريقة المتكلم فى صياغة المفاهيم والتعبير عن نفسه ، ويختار متكلمى الشفرة المتقنة من بين مجموعة كبيرة من البدائل التركيبية مما يجعل الأمر صعبًا فى التنبؤ بأى بديل سيختارونه . ويتوقع هؤلاء المتحدثون من مستمعيهم أن يكونوا مختلفين عن أنفسهم، وألا تأخذ الافتراضات التى يتقاسماها على أنها أمر مسلم به ، ولهذا فهم يميلون نحو إتقان

لغوى للمعنى . ومستخدم الشفرة المتقنة ينظر إلى اللغة "كتركيبة من الإمكانيات النظرية المتاحة لنقل الخبرات الفريدة." وسوف يكون المفهوم عن النفس مختلف لغويًا ولهذا معقداً وسوف يصبح هدفًا للنشاط المتعلق بالإدراك الحسى .

ومن الناحية الأخرى فإن متحدثى الشفرة المقيدة لديهم مجموعة مخفضة من البدائل التركيبية . ويميلون إلى الاعتقاد المسبق بافتراضات يتقاسمها كل من المتكلم والمستمع وهكذا لا يتقنون الهدف لغويًا أو يجعلونه واضحًا . وهكذا فإن الشفرة المقيدة يبنى عليها وتساعد فى تعزيز شكل العلاقة **الاجتماعية** بين المتحدثين : الوالد / الابنة ، الزوج / الزوجة ، الرئيس / الموظف ، إلخ . والشفرة المتقنة تضرب بجذورها فى التعرف على وتوقع الاختلاف النفسى ، وفى حالة الشفرة المقيدة ، فإن علاقة المكانة بين المتكلمين هى التى تسود . والعلاقة الثابتة وليس الظرف المحدد هى التى تحدد شكل الكلام . وتدور الشفرات المتقنة حول الشخص ولهذا فهى مرنة ، بينما فى الشفرات المقيدة فإن مفهوم النفس يميل نحو الانكسار من خلال التلميحات الجامدة فى تركيب المكانة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن مجموعة الشفرة الأخيرة تتحدد على ضوء ما لدى المتكلم والمستمع فيما هو مشترك بينهما ، وهكذا لا تتاح الشفرة ، وحقًا تميل نحو اضعاف "بث الخبرات الفريدة" .

وطبقًا لبرنيشتين فإن هذه الشفرات نتعلمها ولا نرثها وتعتمد كلية على ضوابط اجتماعية . ويستنتج برنشتين أن الشفرات ترتبط بدرجة كبيرة بإجراءات التعلم داخل

الطبقات الاجتماعية المختلفة ويقتنع بها ثقافيًا . ويميل أطفال الطبقة المتوسطة لامتلاك كل من الشفرة المتقنة والشفرة المقيدة ، بينما الأطفال المؤهلون اجتماعيًا داخل بعض شرائح الطبقة العاملة وخاصة السفلى يميلون إلى الاقتصار على الشفرة المقيدة . وعلاوة على ذلك فإن وظائف الشفرات تميل لتحديد الخيارات والصورة الذاتية لمستخدميها . وإحدى الشفرتين تساعد فى تأكيد الشخصية الفردية والتفرد والتعبير التجريدى المفهومى ولهذا الحرية ، بينما الشفرة الأخرى تركز على وتفترض مسبقًا الدور الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية وتضعف الإحساس بالذات وتتجه نحو العبارات الروائية المحدودة والملموسة . والوظيفة الثانية هذه هى نموذج لما يوجد فى لغة كروتز .

إن الرابطة المصيرية بين المكانة الاجتماعية والمقدرة اللغوية ، وبين الحتمية اللغوية والاجتماعية توجد فى أعماق مسرحيات كروتز الأولى . ولا تتكشف أبداً لغة شخصياته ودائمًا تفترض أن هناك تفاهمًا مشتركًا وهدفًا متبادلا . ويساند هذا الاستخدام الواسع لمصطلحات الأكليشيه والاقتباسات والكلام البديهى فهم جميعًا يشكلون اختزالا لغويًا يعزز اتفاقًا جماعيًا مفترض فى الرأى ("يقال") . واللغة الناتجة ليست أصلية بدرجة كبيرة ومتفرقة . ونقطة أخرى من نقاط برنشتين التى تسرى على كروتز تكمن فى الافتقار إلى الذاتية التى تبدو الشفرة المقيدة تولدها : فالنفس تأتى بعد الدور الاجتماعى ... وهذا يفعل الكثير لتفسير الصيغ الجامدة التى تصدر من أجل الاتصال بين الطفل والوالد ، وبين الرجل والمرأة ، وبين الرئيس والمرؤس . وكما

يقول سب عن نفسه "، هذا فقط لأننى كنت دائمًا الشخص الأضعف ... ليس بوسعك الدفاع عن نفسك عند تكون الأضعف" (**القطار الشبح ٢ - ١**) وتعانى النساء خاصة:

كارل : كل ما تعرفى فعله هو البكاء .

مارى : لا أقول أى شىء .

كارل : نعم ، من الأفضل أن تبقى هادئة .

مارى : أصدقك ، أنت الرجل وأنا المرأة .

كارل : تمامًا . تذكرى هذا . (دماء ميتش، ٤).

إنه كارل الذى يجبر مارى على إجهاض طفلها . وويلى هو الذى يقود مارثا لمحاولة إجهاض طفلها (**عامل المنزل**) . وأفضل مثال هو بيبى المتخلفة التى لا يستشيرها والداها أبداً فى أى من القرارات الحاسمة التى يتخذاها فيما يتعلق بحياتها . وعندما تخبر ابنهما سوف يوضع فى ملجأ تهدد بضرب أبويها . وهذا التصرف لتأكيد الذات يجر رد فعل - ولكن ليس عليها كفرد . ويشرح الفلاح اضطرابها العقلى ببساطة تامة: "هذا بسبب أنها أم الآن . لم تقدر ذلك" (**القطار الشبح** ١ ، ٧) .

وتتضح قيود شخصيات كروتز وصمتها الجوهرى بشكل أفضل فى إيقاع محادثاتها. فتلك المحادثات تتكون ليس فقط من الكلام ولكن أيضًا من فترات

السكون ، والصمت والتى تعتبر جزءاً أساسيًا فى اللغة نفسها . ويؤكد كروتز نفسه باستمرار على أهميتها . كما كتب : "إن السلوك الأكثر تميزاً فى شخصياتى هو الصمت ، لأن لغتهم لا تقوم بوظيفتها." وفى توجيهات خشبة المسرح فى **فناء المزرعة**، يوزع كروتز علامات الصمت المختلفة (الشرطة ، والصمت داخل المحادثة ، والصمت بين الجمل ، والصمت الطويل) وكل منها تستغرق ما بين خمس ثوانى إلى ثلاثية ثانية . ويصر على التمسك بهذا بشدة إذا أردنا أن تصبح المسرحية " واضحة ومفهومة". وفى **عامل المنزل** يذهب كروتز بعيداً إلى الدرجة التى يشير فيها إلى الوقت الأدنى الذى يجب أن يستغرقه المشهد على خشبة المسرح ، وغالبًا ما يتطلب الأمر من ثلاث إلى أربع دقائق بالنسبة لمشهد من عشرين سطر فقط . وفى **فناء المزرعة والقطار الشبح** ، فإن نمط المحادثة السائد هو الوحدة من ثلاثة إلى ثمانية أسطر وتنتهى بفترة صمت . وغالبًا ، خاصة إذا ما كان الموضوع تحت النقاش عاطفيًا ، فإن فترات الصمت تتبع كل سطر أو اثنين .

وفترات الصمت عند كروتز هى فراغات ، وانتقالات من جزء من الحديث إلى جزء آخر ، ومن أكليشيه إلى أكليشيه تالى . وبخلاف فترات الصمت عند بنيتر ، مثلا ، فإنها ليست صعبة أو خطرة . وتعتبر فترات الصمت عند بنيتر استمراراً مباشراً للمسرحية . وتشحن عاطفيًا ، وتتضاعف المعانى بداخلها ، وتنتقل مراكز القوة ، وينشأ التوتر . وعلى العكس تكون فترات الصمت عند كروتز ، فهى تحدد نهاية وحدة

التوتر ، تفريق مفاجيء لأى تفاعل بسيط قد تكون المحادثة أوجدته ، ومثل الملاكمين الجبناء ، فإن شخصيات كروتز تقول سطورها القليلة ثم تعدو سريعًا إلى أركانها . وقد يستمر الموضوع فى الجولة التالية ، ولكن لا تنتقل أى قوة متجمعة من وحدة إلى وحدة تالية. وهذا يساعد فى زيادة العزلة الرهيبة التى توجد فيها محادثة مروتز . وحيث إن كل وحدة توجد بمعزل عن الأخرى فإنه لا يتوقع استمرارية واتساق الرأى أو وجوده ، ويتباعد الكلام والتفكير ، تقريبًا اعتباطيًا ، مما يجعل الأمر مستحيلاً للوصول إلى قرارات عقلانية . وعند محاولة المناقشة (كما فى محاولة اتخاذ قرار بخصوص ما يجب عمله مع بيبى الحامل ، فعادة ما تنتهى بورطة ، وارتباك والادعاء بأن "نحن نتحدث فقط" .

وتتوازى محادثة كروتز الممزقة مع تفجر العنف المفاجيء ، وبشكل أكثر تحديداً فإنها تكمن خلف سبب العنف . وتقع الأعمال الوحشية بمعزل ولا يتم التفكير فيها ولا تتقن . وعندما تسبق اللغة العنف ، فإنها تكون عادة فى شكل أكليشيه تافه . فالإجهاضات فى كل من **عامل المنزل** و**دماء ميتشى** يسبقها التعليق " العمل يتحدث بصوت أعلى من الكلمات". ولكن على العموم ، يقع العنف فى صمت بهيمى بدون تحذير ، وبدون مصيبة مباشرة ومنعزل ومستحيل مثل وحدات المحادثة . ويخفى كروتز أهدافه تحت قناع ولا يسمح بأى إنذار . فنجد بيبى تخنق رضيعها فجأة ، بدون أى صوت . ويتم اغراق ويلى لطفل مارثا فى **عامل المنزل** فى تمثيل صامت تمامًا . وفى مشهد صامت وطويل ، يجهز ويلى ماء البانيو بعناية ، ويسخنه ويقيس درجة الحرارة

فيه . وبعد ذلك يغمر الرضيع "بعناية وليس بدون مهارة . وبعد ذلك يغرقه فى حوض الاستحمام . ويترك الرضيع يرقد فى الحوض ويجفف يديه بالفوطه .. ثم ينظف نفسه" (المشهد ١٦) . ويزداد رعب القتل من خلال الوصف المبتذل الذى يعطيه فيما بعد لمارثا : "موت مثل أي موت آخر" (المشهد ١٩) . وحتى اغتصاب بيبى من قبل سب فهو أكثر فجائية وغير متوقع ولم تنطق بيبى بكلمة خلال المشهد كله . ويساعد سب بيبى فى تنظيف نفسها بعد ركوبهما "القطار الشبح".

سب : لقد لوثتى بنطلونك ؟ نعم ، لوثتيه . كنت خائفة ؟

(بيبى مرتبكة جداً)

سب : أو أنه كان الشراب . سنهتم بذلك ...

دعينى (يقوم بتنظيفها) اخلعى سروالك الداخلى و لا يمكن أن تتجولى بهذا الشكل . (تفعل بيبى ذلك)

سب : نظفى نفسك بهذا . دعينى (ينظفها بمنديل) هذا أفضل تعالى هنا. (يأخذها ويسلبها بكارتها .) (فناء المزرعة ٢ -١)

والانتقال من العناية الأبوية إلى الاغتصاب الوحشى هو انتقال مفاجىء ويقدم بدون تعليق أو نتيجة . فنجد أن سب يأخذ بيبى مثل حيوان . ويبدو أن صمتها وعجزها

يغريه على ذلك . وفيما بعد فى **القطار الشبح** ، يقول سب لبيبى أثناء تعايشهما معًا : "إن بيبى مثل الكلب الذى لا يستطيع التحدث" (٢ - ١٠) . وليس هناك براءة فى عدم القدرة على الحوار وهذا ليس طبيعيًا بالنسبة للرجل . وتتضح الوحشية فى العنف الذى يحل محل اللغة وفى الافتقار إلى البعد العقلى الذى من أجله لابد أن يعانى الإنسان ، بعكس الحيوانات .

لقد كتب كروتز أن "الناس الذين قد تعلموا كيف يتحدثون يمكن أن يقيموا اتصالاً أو ، حتى ما هو أكثر أهمية ، يمكن أن يدافعوا عن أنفسهم". والصلة بين اللغة والدفاع عن النفس أو اللغة والقوة متضمنة فى كل المسرحيات المذكورة أعلاه . وفى المشهد الخامس من دعاء ميتشى تحت عنوان "استعادة النظام" ، تتم مناقشة هذا الأمر بشكل مكشوف . فمارى ترقد وساقيها منفرجتان وتتقبل فى سلبية ماء الصابون والذى يصبه كارل فى رحمها لكى يجهض الطفل الذى يهدد حياتهما "المنظمة" . وبينما يحدث هذا العمل المرعب والمميت فى النهاية - ثلاث مرات ، حيث إن "كل الأشياء العظيمة ثلاثة" - تعبر مارى وهى تقبع كالخنزير ولكن يملأها الأمل ، عن إيمانها بتفوق الإنسان على الحيوان ، وتعتبر عملية الإجهاض هذه مثالا على ذلك :

مارى : آه . هذا هو الفرق ، فالحيوان لا يمكنه الدفاع عن نفسه عندما يحدث شىء ما.

كارل : إننا ندافع عن أنفسنا .

مارى : تمامًا .

إن السخرية هنا شديدة . والصامتون مثل الحيوانات هم فى الحقيقة عاجزون ، ومعادلة الاثنين هى نفسها موضوع متكرر . وتضع **دماء ميتشى،** المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد هذا الموضوع بشكل مكشوف داخل النص . وتتكون المسرحية من خمسة عشر مشهداً قصيراً وتحتوى على شخصيتين فقط ، مارى ، وكارل ، وتحدث كلية داخل حجرة واحدة . والأحداث المحورية هى حمل غير متوقع وإجهاض غير بارع وموت مارى المؤلم نتيجة ذلك . وإلى هذه الدرجة فإن المسرحية تتفق مع معظم مسرحيات كروتز الأولى . ومع ذلك فهى تختلف فى نواحى مهمة قليلة . فمسرحية دماء ميتشى تحتوى على لغة خام بشكل أكبر وأكثر سوقية ، تمتلىء بالقذارات والذم وإساءة الاستخدام المحزن وتفتقر تمامًا إلى الأصالة . ولا تتضمن المسرحية أى توجيهات على خشبة المسرح أو تعليقات : فليس هناك زمان أو مكان ، ولا وصف لعمل حركى على خشبة المسرح وما هو أكثر دهشة أنه ليس هناك أى إشارات لفترات الصمت . والتوجيهات بالنسبة للأعمال الحركية - مثل مشهد الإجهاض الذى يحدث بصورة تمثيلية على خشبة المسرح - لابد أن يستشف من المحادثة نفسها . وتظهر أيضًا لحظات الصمت فقط من خلال ما يقال ، مارى : لماذا توقفت عن الكلام ؟ ومع ذلك ، وبينما يبدو أن كروتز قد أزال الآثار الأخيرة لأى تدخل من جانب المؤلف ، فإنه يدخل وسيلة جديدة : يسبق كل مشهد من المشاهد الخمس عشرة عنوان يعلق ، غالبًا بشكل ساخر ، على المحادثة التالية وهكذا يعيد المؤلف إلى النص . وتقدم هذه الوسيلة أيضًا تفكيراً مخبراً ونقطة مقارنة ، مع لغة شخصياته : حيث إن عناوين المشاهد لها طابع أدبى .

فهى تحدد بكلمات قليلة مختارة جيداً موضوع أو مضمون المشهد ، وتأخذ هذه الكلمات من مفردات ليست فى متناول شخصياته : "أفكار عن الحب". "صياغة خطة"، "استفادة النظام"، "حسابات وموازنات" ، و"محاولات الخلاص" ، والعناوين هى صياغة مفاهيم وهى توضح لغة ليست متاحة للشخصيات والتى يترتب على أفتقارهم إليها معاناتهم .

وفى كل محادثة من الخمس عشرة ، يبحث كارل ومارى عن وسائل للاتصال . ومازالت مارى تؤمن بالكلام ولديها حاجة ملحة لتقول شيئًا ما قد يكسر حقارة وبؤس حياتهما . أما كارل فلا يؤمن بالكلام" الذى لم يفيدنا اطلاقًا" . فالكلام يؤدى فقط إلى إساءة الاستخدام ، وهو يبحث عن الراحة - أو ربما الإنكار من خلال الصمت .

ويفتتح المشهد الأول ، تحت عنوان ساخر "محادثة المائدة" ، فى منتصف الحوار ويتكون كلية من ذم غير مدفوع على ما يبدو :

مارى : لأن لدينا حجرة واحدة فقط ، بوسعك الذهاب إلى چون .

كارل : الطقس بارد هناك .

مارى : لن أتحمل كل شىء .

كارل : تمامًا .

ماری : لأنك خنزير .

كارل : إنك أنت الخنزير .

ماری : إنك غبی .

كارل : بل انك أنت الغبی .

ماری : إنك ذو قرون ، لكن لا تستطيع أن ترفعها .

كارل : هكذا أنت . لا أحد يهتم بهذا .

والتوبيخ الصبيانی القبيح من الواضح أنه استجابة مختزنة فی مشاجراتها ومشاحناتها . ومع ذلك فهو يخفی صراعًا أعمق يجد تعبيراً مخنوقًا فی كل مشهد تقريبًا . وهو الصراع من أجل الاتصال . وبينما يستمر المشهد ، تحاول ماری أن تحظی بكلمة حنان من كارل ولكنها تفشل لأن "لغتها لا تؤدی وظيفتها" :

ماری : عندما تحتاج إلی شخص ما ويعرف هذا ، عندئذ فهو لا يعرف كيف يقدره . أنت تريد أن تتخلص منی .

كارل : فقط أريد بعض الهدوء .

ماری : لم يقل أحداً أی شیء .

كـارل : لا يمكن أن أتحمل هذا الأمر ... توقفى عن البكاء ، إذا لم تستطيعى فهم ما أقوله .

مارى : أنا أفهم الكثير ...

كارل : لماذا تستمرين فى الكلام وخلط الأمور ؟

مارى : لى حقوقى .

كارل : ليس لك أى حق .

ويصاب كارل بالقرف من العدوان الحتمى الذى يستثيره الكلام . وينسحب إلى صمت حيوانى والذى فى أى الأحوال يوجد فى عدم مقدرتها على الكلام المفهوم . ويتضح هذا فى دفاع مارى " لم يقل أحد أى شىء" و"لى حقوقى" . وبعد عدة سطور من القسوة ، لم يقال أى شىء ، ولكن كبشر تشعر أنها على حق فى الكلام وخلق المعنى .

مارى : لأننى شخص أيضًا .

كارل : صفقة كبيرة .

ويتحدث كارل ومارى بتوسع بعبارات مختزنة وفراغات ذات معنى . وعندما تخبر مارى كارل بأنها حامل ، يدخلان فى أكليشيهات مشوشة والتى تذكرنا بلعبة سب

وبيبى . وتدعى مارى ، فى غير منطق ، أنه يجب أن تنظر إلى الجانب المضىء وسوف يبدو كل شىء مختلفًا. ولكن يجب أن تقبل الأمور كما هى . ويرد كارل "يجب أن .. فى الليل تبدو كل القطط رمادية اللون . وهذه هى الحقيقة" . والافتقار إلى الترابط فى هذه الحوارات يبدو غريبًا ، ما عدا أنه من الواضح أنه ليس هناك تهكمًا مقصوداً . ويخلو الحوار من المعنى لأن الكلام لم يعد متاحًا لهذه الشخصيات وفى المشهد التالى "استعادة النظام" حيث يصاحب الكلام أحاديث تتصل بالإجهاض الوحشى ، يوضح جيداً عدم الترابط الرهيب بين اللغة والعمل الحركى . والافتقار إلى توجيهات خشبة المسرح يجعل هذا المشهد غير متطابق ومرعب على وجه الخصوص :

مارى : تشعر به ؟

كارل : نعم .

مارى : بماذا ؟

كارل : طفل ... ها هما القدمان ، ها هى المعدة ، وها هى الرأس . تشعرين؟...

مارى : أتألم ، ولكن شىء لطيف .

كارل : الألم هو الألم .

ماري : نعم .

كارل : تخلصي منه .

ماري : هل جننت ؟ لن يحدث لأنه سعادتي ، أتفهم ؟

كارل : لابد أن تتركي الناس يحصلون على سعادتهم .

ماري : صحيح .

كارل : الآن - أتيحي لي الفرصة ، سوف تتألمين ولكن لا يهم .

ماري : أستطيع أن أخذه ... أوو ...

كارل : ابقى مكشوفة ، سوف نكرر الأمر . وإذا لم يجدى هذا فلا أعرف ماذا أفعل .

ماري : العمل يتحدث بصوت أعلى من الكلمات .

كارل : صحيح . هل تشعرين بأى شيء؟

ماري : لم أعد أتألم .

كارل : لأنك الآن تعودتي عليه .

ماري : يمكن أن تتعود على أى شىء ، هكذا يقولون .

كارل : الأن بوسعك أن تتركيه يخرج . كل الأشياء الجيدة ثلاثة . الحصان
لا يستطيع أن يأخذ هذا ... اتركيه يخرج وكل شىء ينتهى
وينسى.

ولا يفسر لنا كروتز الانتقال المفاجىء من الفرحة الأبوية إلى الإجهاض المؤلم . ولا تتضح أبداً الدوافع والمشاعر والأفكار .

وكل ما يقدم لنا هو العظام المكشوفة : مجموعة من الأكليشيهات وأعمال حركية فجائية وبلا دافع على ما يبدو وقد كتب ريتشارد جيلمان Gilman عن لغة المسرحية المحبطة :

ينشأ الألم من هذه التبادلات من مادتها ، بشكل طبيعى ، ويظهر أكثر من علاقتها بأحداث المسرحية أو بدقة أكثر ، المغزى المتوقع لهذه الأحداث "قيمها" ... وتشهد الأكليشيهات وتكرار الابتذالات والأفكار المبتذلة جميعها على طبيعة كلامهم السيئة ... والمعنى الرهيب والغريب الذى تعطيه بأنهم لم يخلقوها ولكن بدلا من ذلك قد مرت من خلالهم ، كما كانت . ويبدو الأمر كما لو أن لغتهم قد توقفت ونقحت ونظفت...

وبعد الإجهاض ، ترقد ماري وهي تنزف وتحتضر لعدة أيام . وليس هناك إجراء يتخذ ، فهما يجلسان وينتظران مرور الوقت ، بينما تحاول ماري بلا نجاح أن تجد وسيلة لتتحدث عما يحدث لها . ويوضح المشهد الرابع عشر "محاولات الخلاص" ماري المحتضرة والتي تحاول أن تفهم موت طفلها المجهض ، وأن تجد "خلاص" ما من خلال تفهم مصيرها . ويتم هذا ، بشكل نموذجي ، باقتباس فكرة الأكليشيه عن معاناة البشر:

ماري : كل دقيقة يموت طفل من الجوع ، هكذا يقولون .

كارل : هل تريدين شيئًا ما ؟

ماري : لا . ولكن مازلت على حق فى التحدث .

كارل : الكلام من فضة والسكوت من ذهب ، هكذا يقولون . ألا تعلمين ؟

ماري : بالتأكيد أعلم .

كارل : عندئذ أصمتي إذا كنت تعلمين .

ماري : من السهل أن تخرس شخصًا مثلي ، يحتضر .

وتعبر هذه السطور عن كل من موقفيهما . حاجة ماري إلى الكلام وحاجة كارل إلى الصمت . ولقد تخلى كارل عن البحث عن "المعنى" ولكن ماري وهي تدرك أنها تحتضر

تبحث عن راحة أخيرة ما فى معرفة كونية الموت : "كل دقيقة يموت طفل من الجوع" . هذه الحكمة الشعبية تضع موت طفلها وموتها فى سياق كونى ولو أنه مبتذل . وتنكر أيضًا المسئولية عن عملها والذى تبدو أن لها سيطرة بسيطة عليه مثل السيطرة التى للجوع على تلك الوفيات المجهولة .

ويعتبر الافتقار إلى الأصالة شىء قبيح ، فظهورها اللغوى يغطى وينتج افتقاراً أكبر إلى المبادىء الأخلاقية والشفقة . والشفقة على معاناة الآخرين ، وهى صفة مفتقدة فى مسرحيات كروتز الأولى والتى يعتبر فيها الإغتصاب وقتل الطفل شيئًا روتينيًا ، وهذه الشفقة تعتمد على المقدرة على تخيل آلام الآخرين . ولكن اللغة المخنوقة والمشكلة من قبل وغير الممتلكة تبعد الشخصيات عن مشاعرها وتحنق الخيال. والسطر الأخير فى دماء ميتشى ، الذى نطق به كارل إلى المتوفاة مارى الآن هو : ألا تستطيعين سماعى؟ هؤلاء الذين لا يستمعون لابد أن يشعرون ، اتفهمين ؟" وسخرية هذه الجملة هى بالطبع أن هولاء الذين لا يستطيعون السماع والفهم لا يستطيعون فى الحقيقة أن يشعرون . إن الخيال العاطفى واللغوى لا ينفصلان . وتسمية قتل الطفل "موت مثل أى موت آخر" ، ومقارنة موت طفل بموت دبابة يتطلب افتقاراً غريبًا إلى الخيال والشفقة . وفى هذا فإن شخصيات كروتز تقريبًا قابلة للتبادل .

وهناك معنى لكل هذا حيث تبدو هذه الشخصيات وكأنها شكلت جميعًا على نفس المنوال ، وطبقًا لقالب واحد ، وهو قالب آلى تقريبًا فى اللغة التى تتكرر هى لغة غير

مميزة وغير متقنة فى مسرحية تلو الأخرى . وعلى الرغم من الواقعية السطحية فى لغة كروتز ، فإنه لا يحاول خلق كلامًا تلقائيًا ذو فارق بسيط . وفى الحقيقة فإن حواراته تتحاشى باجتهاد تلك الوسائل التى قد تعطى التلقائية اللغوية . ويتمثل الكلام التلقائى فى البدايات الزائفة والتردد والانسحاب والتعجب بمعنى أن النضال للتعبير بالألفاظ هو جزء من الكلام نفسه . ومثل هذه اللغة شائعة فى الدراما التى تحاول بشكل واقعى خلق كلام لبيئة اجتماعية معطاه . وتفتقر لغة كروتز إلى هذا التخطيط اللغوى الزائف . فلا تنوع للتراكيب اللغوية عنده ، واللغة مقتصرة ، وتأكيدية وعقيمة جداً . ولا تقاطع الشخصيات بعضها الآخر ، ولا تتداخل الجمل ، وليس هناك محاولة لخلق مناخ أو حالة مزاجية من خلال اللغة . وكل تلك العناصر التى تنقل الحوار إلى كلام محسوس يعيشه الآخرون تعتبر مفتقدة . والسبب هو ربما أنه ، بخلاف اللغة المتسمة بالطبيعة – والتى تميل إلى تمييز متحدثها – لا تتميز شخصيات كروتز من خلال الأسلوب اللغوى . ويشير الأسلوب ضمنًا إلى الشخصية الفردية ، وتفاعل الشخصية والعاطفة داخل اللغة ، وتبدو كل أشكال كروتز تتكلم نفس اللغة : حياتها الداخلية ، تناقضاتها الشخصية ، لا تتفتت من خلال القالب اللغوى . فاللغة تفرض عليها ولا تأتى منها .

وهذه اللغة المحدودة والمفروضة لا تغتصب فقط الشخصية الفردية لهذه الشخصيات ولكنها تصبح أخيراً مصيرها . وكما يقترح هارالد بيرجر Burger وبيترڤون مات Matt فى مقالة بعنوان ، وفى ذهنهما بيرنيشتين "الحوار الدرامى والكلام المحدود" أن

عنصر المصير داخل المسرحية يمكن فهمه كتلك العناصر التى تحد بموضوعية من حرية الشخصيات وتحدد خياراتهم . ويسود تركيب اللغة لشخصيات كروتز فى تأثيره على حياتها لدرجة أنهما يكتبان "لابد أن ندرك فيها الوظيفة الدرامية **للمصير** – شيء مشابه للوراثة فى المذهب الطبيعى ، حيوية عمياء فى سيترنهيم Sternheim ، أو عوامل اجتماعية اقتصادية فى بريخت Brecht " والقول بأن اللغة هى التى نحدد شخصيات كروتز لا يعنى إنكار دور الاضطهاد والفقر الاجتماعى ، ولكن الصلة بين اللغة والاضطهاد يمكن أن يصنعها فقط الجمهور . والشخصيات نفسها تقبل حدودها تقريبًا بلا سؤال – حيث إن السؤال معناه بدء عملية تغير ، ولا يمكن رؤية التغير بدون لغة من خلالها يتم التعبير فقط عن الفكر ، ولكن ما هو أكثر أهمية تكوين هذا الفكر. "عندما تتعلمين أن تتحدثى فسوف تصبحين شخصًا أخر" هكذا يعد سب بيبى (**القطار الشبح** ٢-٣) . وعلى الرغم من أن هذا لا يتحقق أبداً لبيبى ، إلا أنه يحدث فى مسرحيات كروتز اللاحقة حيث تؤدى المقدرة اللغوية الأكبر إلى التساول عن أنماط التفكير والسلوك . وفى **العش** (١٩٧٤) على سبيل المثال ، تتهم الزوجة زوجها كيرت بأنه ليس أفضل من "قرد مدرب" يكرر بطريقة عمياء ما يؤمر بالتفكير فيه وفعله . ويؤدى هذا النقد إلى المناقشة والوعى وإلى العمل النهائى المسئول) ولو أنه كبير) والذى يميز مسرحيات كروتز بعد ١٩٧٢ عن مسرحياته الأولى .

ففى المسرحيات الأولى لا يتضح أن هناك أى وعى ، ولايقدم أمل فى التغير . وهذا يوضحه سب جداً ، والذى بعد ولادة چورچ ، يحاول أن يعبر عن حلم قد رآه

ويتعلق بمستقبل ابنه . وكما يقول سب : "سوف يريهم الطفل من نحن ! ولن يسألهم إذا سئل ، وسوف يخبرهم بدون أن ينادوه" (القطار الشبح ٢-٣) . وحلم سب الأعمق له جذوره فى حرية ابنه اللغوية ، فى مقدرته على "أخبارهم" بدون مساءلته ، وممارسة خيارات لغوية حرة ، وهكذا التحكم فى مصيره ، ومما يدعو للسخرية ، أن سب فى جملته المتكلفة وغير المطورة يعرض فقط وبطريقة واضحة أكثر من اللازم اللغة المحدودة اليائسة التى سوف يتعلمها ابنه حتى من أبيه - والتى سوف بالتأكيد تقرر مستقبله كما فعلت مع سب .

إدوارد بوند Edward Bond :

المنقذ وحفلة زفاف البابا

لقد تم التطرق بشكل واسع إلى الحرمان اللغوى أيضًا خارج ألمانيا . ففى إنجلترا ، جعل أرنولد ويسكر Wesker مسرحيته **الجذور** (١٩٥٩) تتركز حول القوة وإمكانيات اللغة . وتوضح **الجذور** "إعادة تعليم" بيتى بريانت Bryant والتى فى الأصل من نورفولك الريفية ، وتأتى إلى لندن وتسيس من خلال علاقتها مع المفكر الاجتماعى رونى كان Kahn . وفى النهاية تعود بيتى لزيارة مع عائلتها غير المتعلمة والفقيرة ، ومعها وعيها اللغوى والاجتماعى الجديد . وهكذا ، وعلى العكس من كروتز ، يقدم ويسكر ربما بشكل كبير إلى حد ما متحدثًا عن عالم لغوى مختلف :

بيتى : هل تعلمون ما هى اللغة ؟ ... إنها تصل الجسور حتى تستطيعون الانتقال بأمان من مكان إلى آخر . وكلما عرفتم جسوراً أكثر كلما رأيتم أماكن أكثر ... استخدموا ما لديكم من جسور ... فقد استغرق بناؤها آلاف السنين ، استخدموها ! (الفصل الأول) .

وتحاول بيتى أن تفتح عيون عائلتها على حياتهم المقهورة ولغتهم المنحطة ، وعلى الرغم من أنها تفشل - "مهما تفعل فسوف يستمرون فى معيشتهم كما تعودوا" - فإن نتيجة المسرحية ليست شؤم تمامًا . فهى نفسها تهرب من مصيرهم ، ومع نهاية المسرحية تصبح "بليغة فى النهاية" . وربما لا تكون بيتى على عكس ليزا دوليتل biza Doolittle عند شو shaw والتى أيضًا "يعاد خلقها" من خلال الكلام ، وهو تغير يزعم شو فى مقدمته عن **بيجماليون Pygmalion** "ليس مستحيلاً ولاغير شائعًا". ويقدم ويسكر وشو العجز اللغوى كحرمان أساسى ولكن ليس كحرمان ميتوشى منه . وهما أكثر تفاؤلاً بدرجة أكبر جداً من صديقهم الإنجليزى إدوارد بوند .

والفضيحة التى صاحبت تقديم كروتز إلى الجمهور الألمانى فى ١٩٧١ حدثت فى انجلترا من قبل ذلك بست سنوات حول افتتاح مسرحية مشابهة : **المنقذ** لإدوارد بوند ، والتى فيها يعذب طفل بطريقة سادية ويقتل على خشبة المسرح . ولقد منعت المسرحية بالفعل من قبل اللورد تشامبرليان من العرض على خشبة مسرح عامة ، وقد أدت الدعوة التى رفعت فى النهاية إلى زوال سيطرة تشامبرليان على المسرح . وتذهب أوجه الشبه بين بوندو كروتز إلى أبعد من تصويرهما المكشوف والفظيع عن الوحشية على

خشبة المسرح، وأبعد من الاستقبالات العدائية التى تلقاها كلاهما فى البداية . وفى كلاهما فإن الشخصيات المحرومة ثقافيًا واجتماعيًا تظهر كسجناء للغة مقيدة بشدة وضحايا لعنفهم . وفى كلاهما ، تسجل "شريحة من الحياة" بأسلوب معين ضربة بضربة، أكليشيه بتفاهة ، وتترك بلا تفسير للجمهور لكى يحللها .

ومسرحية **المنقذ** ، وإلى درجة ما مسرحية بوند السابقة **حفلة زفاف البابا** ، يقدمان مجموعة من الشخصيات عاجزة عن الإفصاح والتعبير عن آرائها ومشاعرها بالضبط مثل شخصيات كروتز – ولكن مع فرق . فلغة كروتز متفرقة وعقيمة ، إنها لغة فارغة، متناثرة ، ضعيفة ، معزولة ويصاحبها عنف صامت ومتفرق بشكل مساو . ولغة بوند فى هاتين المسرحيتين الأوليتين (ومثلما ، مع كروتز ، يتغير أسلوبه ولغته فى مسرحياته اللاحقة) هى لغة أكثر طلاقة ولفتًا للنظر . فهو كلام وضيع ، كثير الهمز ، ملىء بالتوبيخات الساخرة واللعنات والتعليقات اللاذعة والتهديدات . وقد كتب هير برت كرتيزمر Kretzmer فى جريدة **الديلى إكسبريس** اللندنية بعد افتتاح **المنقذ** بأن الشخصيات "تقريبًا بدون استثناء ذات أفواه بذيئة وعقول قذرة وأمية وبالكاد يمكن الحكم عليها على أي مستوى بشرى معروف على الإطلاق". ويزعج حاجز اللغة الجامد ويضايق الجمهور ويستفز الشخصيات ، ويعتبر عنف المسرحية استمراراً مباشراً للمكر اللغوى . وتبدو لغة بوند شبه طبيعية إلى درجة الخطأ . وتتحدث الشخصيات فى **المنقذ** لهجة جنوب لندن وتضع واقعية اللغة الواقع اللغوى الاجتماعى الذى توجد فيه الشخصيات . إنه واقع محدد وخانق مثل واقع كروتز ،

ولكن مع خفة الحركة المضافة لحيوان مدنى يناور داخل ضغوط حياة المدنية المفقرة . فاللغة سوقية وتصدر فى هجوم متكرر وأتوماتيكى تقريبًا . وكما هو فى مسرحيات كروتز ، فإن هذه اللغة تعكس وتصبغ عدم القدرة على التفكير أو الشفقة . والشخصيات فى **المنقذ** و**حفلة زفاف البابا** جميعًا تنتمى إلى الطبقة الاجتماعية السفلى، وهى نتاج لعنف مغرى اجتماعيًا . "إننى اكتب عن العنف بطريقة طبيعية مثلها كتبت چين أوستين Jane Austen عن الأخلاقيات" هكذا يدعى بوند ، "إن العنف يشكل ويستحوذ على مجتمعنا ... وسوف يكون عملا لا أخلاقيًا ألا نكتب عن العنف." وهذا العنف هو نسيج حياة الشخصيات وينعكس فى اللغة التى تحفظه .

وتتكون **المنقذ** من ثلاثة عشر مشهداً .وتنقسم شخصياتها إلى مجموعتين تشكلان خيطين من خيوط الحبكة ونوعين من العلاقات اللغوية . والمجموعة الأولى هى أفراد العائلة : مارى وهارى وهما زوجان فى منتصف العمر من الطبقة العاملة ولم ينطلقا لبعضهما على مدى أكثر من عشرين عامًا ، وبام ، ابنتهم التى تبلغ الثالثة والعشرين وهى سوقية ، ولين وهو شارب تتعرف عليه وتغوية فى المشهد الأول والذى باستمرار يتحرك كمستأجر يدفع وابن بديل . والمجموعة الثانية هى عصابة شوارع من العمال المشتغلين بأيديهم فى سن الشباب وغير المتعلمين ، مستأسدون دائمًا ما يظهرون مع بعضهم . وزعيمهم فريد الذى تحبه بام بلا أمل هو أيضًا "رفيق" لين . وعلى الرغم من القصة تتطور لعدة سنوات ، تظل الشخصيات كما هى فى الموقف واللغة ، مما يعطى تلميحًا بنظرة تشاؤمية عن قدرتها على التغير . وتوضح الثلاث مشاهد الأولى تودد

بام ولين . ويتعرض المشهد الرابع للأسرة مع بعضها فى المنزل . والآن لدى بام مولود ولكنه ليس من لين ، فقد سئمت منه منذ فترة طويلة وعاشرت فريد الذى بدوره سأم منها . ومحور المسرحية هو المشهد السادس حيث ، بام ، نكاية فى فريد ، تترك طفلها فى المنتزة وتعثر عليه العصابة وتعذبه وترجمه بالحجارة حتى الموت . ولهذا يقبض على فريد ويذهب إلى السجن ، وتنتظره بام وتستمر فى مطاردته بعد خروجه ، وتظهر بقية المسرحية العلاقات المنحلة والوحشية بشكل متزايد داخل العائلة ، خاصة بين والدى بام البعدين عن بعضها . أما المشهد الأخير الثالث عشر فهو صامت تمامًا حيث تجلس العائلة مع بعضها فى حجرة المعيشة بينما يصلح لين كرسيًا . وفى صمت فإنه أكثر المشاهد بلاغة فى المسرحية .

وهناك شكلان أساسيان من أشكال الكلام : "لغة الجماعة" البذيئة العفوية والعدوانية ، وشكل موجز من الحوار أكثر تحفظًا أحيانًا ويحدث غالبًا بين متحدثين ، عادة عندما يتهدد شكل ما من العلاقة الحميمة . وكلا الشكلين مقيدان جداً . ويعتبر الكلام فى المنقد أساسًا شكل عن الهجوم وظيفته العامة هى الثورة على الاتصال . ومما يدعو للتناقض أن لغة الجماعة مع أنها لا شخصية وفارغة تعمل كرابط بين أعضائها.

بيت : كيف الأمر ؟

مايك : أفسد .

كولين : مثل مؤخرتك .

مايك : مثل اذنك الناقرة كل دقيقة .

بـيت : أنا – أنا !

مايك : إننى أضحك (المشهد السادس)

كولين : ها نحن مرة أخرى .

بـارى : جفف حذائك .

مايك : عليك !

بـارى : أين نجلس ؟

مايك : على رأسك ?

بـارى : على مؤخرتى ?

لـيـز : ألا تعرف الفرق .

ويبقى العدوان بسهولة داخل العصابة حيث تندمج الهوية الشخصية فى الوحدة الاجتماعية الأكبر ويبدو أن الفرد يستمد الراحة من الأسلوب المتوقع للبذائة . ولا يتأثر

أى عضو أبداً بالإهانات التى يوجهونها إلى بعضهم ولا يشعر أى عضو بالمسئولية عما قيل أو فعل . ولأنهم غير مميزين فى اللغـة أو العمل ، تتكلـم العصابـة مثل الهـيدرا السامة بصوت واحد متعدد الألسنة . ويؤكد بوند على الطبيعة الموحدة والإمكانيات الوضيعة للعصابة بجعلهم يخترعون خططًا كريهة :

كولين : حدث ذلك فى المنتزه ، يشرفك !

مـايك : هذه البنت أتت إلى .

كولين : وسحبتنى إلى بين الشجيرات .

بـارى : أتقسم بشرفك . (يضحك)

كولين : اعلم أنها كانت فى الثالثة عشرة من عمرها .

مـايك : ولكنها لوت ذراعى .

كولين : وأبوها العجوز كان يضربها لسنوات .

بـارى : أتقسم بشرفك (يضحك) .

كولين : ماذا لوى ؟

ومن السخرية أن فريد الذى فى السجن يقول : "لا أعرف ما سيحدث . فهناك عصابات دموية تجول فى كل مكان . ولا تقوم الشرطة اللعينة بواجبها".

ولا ينطبق هذا العدوان السهل على وحدة العائلة حيث الهجوم شخصى ومجهد عاطفيًا . ويعانى أفراد العائلة من عدم قدرتهم على الحوار . فنجد بام تتحدث عن "مرضها" بسبب العراك : "لابد أن يتوقف ! لا يساوى كل هذا ! مجرد جولة وجولة" وتصرخ "لا يمكن أن تسموا هذا حياة . ويشعر لين "بالقرف" "إننى لا ألعن الأمر لو أنهم لا يتحدثون ، ولكنهم حتى لا يستمعون إليك ... فلا أحد يخبرك أى شىء حقيقة" وبالنسبة للعائلة فإن نمط العنف اللغوى هو بسبب مغرى لعدم الحب . فالحديث معناه التدمير ، ولا شىء آخر ممكنًا ، ولاشىء آخر معروفًا . والمخرج الوحيد من عدوان الكلام هو من خلال الصمت ، البديل الذى اختاره مارى وهارى . "لا تتحدث إليهم على الإطلاق"، هكذا ينصح هارى لين "فهذا يوفر كثيراً من سوء الفهم" .

وعلى الطرف الآخر يدير بوند الحوار بين الأشخاص وهو فى أفضل أحواله يستخدم لمجرد تفادى الاتصال . والمشهد الثانى ، وهو المشهد الوحيد الملائم فى المسرحية يظهر لين وبام فى قارب فى المنتزه - نفس المنتزه التى يقتل فيها الطفل فيما بعد . ولين ، الشخصية المحورية فى المسرحية والذى يصفه بوند "خير بطبيعته على الرغم من نشأته وبيئته" يحاول أن يعلم القليل عن بام وعائلتها . ولين على العكس من شخصيات المسرحية الأخرى فضولى حقًا ومخلص أساسًا وراضى عن محاولة الصداقة الحميمة ..

ويسأل أسئلة عادة ما ترد - وله حتى آمال فى المستقبل . ويقترح بوند فى "مقدمة المؤلف" للمسرحية أن لين "يبقى خيراً بالرغم من ضغوط المسرحية ... يعيش مع الناس فى مساوئهم ويأسهم ... ولا يتحول عنهم". ولكن لا تستطيع بام الاستجابة إلى سبرات لين . وعندما تسأل عما إذا كانت أمها تحبها ، فإنها تعطى إجابة نموذجية فى الشكل والمضمون :

بام : لا تسأل أبداً .

لين : ربما كانت تفكر .

بام : لا تستمع أبداً .

لين : أوه .

وفيما بعد يسأل لين عن الصمت بين الوالدين :

لين : كيف بدأ ؟

بام : لا أسأل أبداً .

لين : ولا أحد قال ؟

بام : لا أستمع أبداً . إنها حياتهما .

وتثار حفيظة لين . فكيف يتصلان ؟ هل يكتبان ملاحظات لبعضهما ؟

بام : لا داعى لذلك .

لين : بل لابد لهما .

بام : لا .

لين : لماذا ؟

بام : ليس هناك شىء أقوله ... تحدث عن شىء آخر .

لم أسأل أبداً ، لا أستمع أبداً ، لاشىء أقوله . هذه الاستجابة غير المتقنة ذات المقطع الواحد تضاعف صفة التبلد العاطفى لدى أفراد الأسرة . فنجد بام تصرخ فيما بعد "لا أحد يستمع" وتصبح الصلة بين الاستماع وعدم الاستجابة – لغويًا وعاطفيًا – إحدى موضوعات المسرحية . ويتضح هذا بشكل مؤلم فى المشهد الرابع ، حيث نرى العائلة مع بعضها للمرة الأولى ، ويرسى هذا المشهد نمط العلاقات بين أفراد العائلة خلال المسرحية . فنحن نرى بام تشاهد التليفزيون وتضع الماكياج ، أما مارى فتجهز المائدة لعشاء لين ، بينما يجلس هارى فى صمت . والحوار عبارة عن أجزاء متفرقة من المشاحنات الدائرية التافهة ، ولكنه يرتفع إلى شىء ما مرعب تمامًا بسبب حقيقة أنه خلال المسرحية "بدون استراحة حتى نهاية المشهد" ، نسمع الرضيع يبكى . ويزداد بكائه ويصبح شديد الاهتياج بشكل أكبر ، ولكن لا يتحرك أحد لمساعدته .

(يصرخ الرضيع فى غضب . وترفع مارى رأسها بعد برهة فى اتجاه الصرخات).

مارى : بام – لا ! (صمت خفيف . تقف بام وتضع أدوات التجميل لديها فى حقيبة صغيرة . وتذهب نحو التليفزيون وترفع الصوت ، ثم تعود إلى الأريكة وتجلس.) وهناك الكثير من بقايا الطعام .

لين : شبعان .

مارى : وهناك عشب الرواند والكاستارد .

لين : أوه . (صمت . يختنق الرضيع) .

بام : لا كسولة لدرجة لا أستطيع النهوض واحضاره .

مارى : لا تبدئى . دعينا نستمتع بلحظة هدوء لليلة واحدة ... (صمت ، إلى لين.) مشغول ؟

لين : قتل .

مارى : (تشاهد التليفزيون) الطقس لا يساعد على الهدوء .

لين : (ما زال يشاهد التليفزيون) إه ؟ (الطفل يئن بشكل يدعو للشفقة).

إنه مشهد طويل جداً - ورد الفعل الإنسانى الوحيد على معاناة الطفل على الرغم من عدم جدواه - هو قول لين "سوف يظل يبكى حتى ينام." وتعامل صرخات الطفل على أنها ضجة لابد أن تغمرها الضجة الصادرة من التليفزيون أو الثرثرة التافهة ("الطقس لا يساعد") ، وهى صرخات لا تعدو فى كونها أكثر من صرخات حيوان (بام: اعتقدت أن القطة قد انحشرت فى المدخنة). وعدم مقدرة العائلة المحيرة على الاستجابة إلى الطفل ، ومعاملته كإنسان ترسى العنف الذى سيتحول ضده فى المشهد السادس .

ويصبح قتل الطفل فى المشهد السادس معقداً ومركبًا بعناية . وعلى العكس من العنف فى مسرحيات كروتز الأولى ، فإنه لا "يثور" فجأة : بل يتطور ويحدث من خلال الحوار ويتم الإنذار به مرتين مبكراً فى المسرحية . وأول مرة نقابل فيها العصابة فى المشهد الثالث ، يتجمع بيت وبارى ومايك وكولين فى المنتزه . ويرتدى بيت ملابس الجنازة ، جنازة ولد يبلغ "فقط عشرة أو اثنى عشرة عامًا" كان قد دهسه بسيارته :

بيت : لقد أتى مسرعًا خلف الحافلة (الأتوبيس) . مجرد طفل . ومثل الوميض ، ابن الحرام هذا. يبلغ اثنا عشر أو ثلاثة عشر عامًا فقط . وقد قفز علىَّ واصطدم بعنف واستطعت أن اتفاداه وسقط تحت السياره النقل الآتية مباشرة .

مايك : سحقته .

كولين : الدماء فى كل مكان .

مايك : السقوط يشبه سقوط الامبراطورية الرومانية ...

كولين : يا لها من قهقهة ، مع ذلك .

مايك : الحوادث مشروعة .

كولين : أليس بوسعك لمس ...

بيت : خرووووف !

كولين : سيء بالنسبة للجثة .... لقد تحطمت الصورة .

وينذر هذا الحوار المنفر بحدوث العنف .

وينذر بالقتل أيضًا بشكل استعارى . فالمشهد السادس يبدأ بلين وفريد وهما يصطادان السمك فى المنتزه . ويحاول لين التحدث عن بام التى تعانى من إهمال فريد، ولكن فريد ، مثل بام يكره أى محاولة كل هذا الهراء." ويقاطع فريد لين بتحويل النقاش إلى الطعم الذى سقط من السنارة . وبعد ذلك بتقدم بتفاصيل عملية ليعلم لين كيف يمسك دودة .

فريد : حسنًا ، تأخذ الدودة وتضعها فى يدك وتضربها . هذا أولاً . وبعد ذلك تقتطع جزءاً . والآن تضع الخيط فى السنارة من خلال هذا

الجزء . ثم خيط من خلال جزء آخر فى السنارة ، ولكن تترك جزءاً معقولا يتدلى هكذا ، لماذا ، لكى يتسلل فى المياه ... الشىء الرئيسى أن تحتفظ بها نظيفة .

وهذا "الدرس" له معانٍ مستترة . أحد هذه المعانى جنسى : فريد يعلم لين طريقته الراقية . والمعنى الآخر والذى يتعلق بتعذيب الدودة المقصود منه بالطبع لفت نظرنا نحو تعذيب الطفل ، والذى سوف يأتى . وفى الجزء التالى تدخل بام المنتزه وهى تدفع عربة الطفل . لقد أتت لتطلب من فريذ أن يقضى الليلة معها "فقط هذه المرة الأخيرة". وكانت مناقشتهم عبارة عن جمل قصيرة متفرقة ، فى سطر مخفض يميز الإيقاع المتبلد فى كلام بوند . وتستخدم بام الطفل "كوسيلة اغراء" لجذب فريد ، وتتوسل إليه كأب وفى نفس الوقت تعد بأن الطفل لن يزعجهما ، "لن يستيقظ حاى الصباح:" فقد خدر بالإسبرين . وعندما يصدها فريد فى النهاية ، تنفجر بام وتنتقم منه بأن تترك الطفل خلفها معه : "بوسعك أن تأخذ طفلك – ابن السفاح!"

وعندئذ تدخل العصابة المنتزة فى منتصف المحادثة يوبخ كل منهم الآخر كالمعتاد . ويشاهدون العربة ويوجهون عدوانهم نحوها ، ولكن فى البداية كان الاعتداء نوعًا من اللعب ، من ذلك النوع الذى يميز علاقاتهم المتبادلة . ومن المهم ملاحظة أن فكاهتهم السوقية المتكلفة سوف تتخذ شكلاً متوازيًا فى العمل الجسدى :

بـاري : يشبه من ؟ (يضحكون)

مايك : لا تضع كويك القبيح فى وجهه !

بـيت : سوف يغطى وجهه حتى الموت ...

فريد : لقد أيقظته ويمكن أن تنومه . (يضحك كولين وبيت)

باري : أنومه ؟

كولين : سوف ينومه للأبد .

بيت : بطوبة .

ولا تأخذ التهديدات بمحل الجد ، ولكن بمجرد ما تصدر فإنها تصبح احتمالات : وفى الحقيقة فإن الطفل فى النهاية قد لطخ فى برازه وتصبح "الطوبة" أحجاراً "تنومه للأبد" وتتضاعف الإشارات إلى الموت والقتل مع إحساس متزايد بالعدوان الفعلى . ويغنى بارى وهو يدفع العربة يغنى تهويدة استهزاء :

باری : هز هز الطفل ابن سفاح أعلى الشجرة ،

عندما تهب الرياح سوف يهتز سرير الطفل

عندما ينكسر الغصن سوف يقع السرير

وسوف يسقط الطفل والسرير والشجرة و

تسحق دماغه الصغيرة وسوف يغرف منها الأب ويستخدمها كطعم

للسمك . (يضحكون) .

فريد : ويوفر النقود .

ومرة أخرى يتساوى الطفل بديدان فريد ، وهو ضحية عاجزة لعنف لا يكترث ، ومثل الدودة ، تلاحظ العصابة أن الطفل يرتعش ومن الواضح أنه مستيقظ ولكن غير قادر على نطق صوت واحد . ويشدونه من شعره حتى يستجيب .

بارى : لا يقول أى شىء .

كولين : النازفون الصغار نصف الميتين شىء مرعب .

مايك : مازال مستيقظًا .

بيت : ولا يشكو .

والطفل لا يستجيب كما يتوقعون ويبدو أنه صمته وعجزه عن الاستجابة البشرية يغضبهم . ولكى يوقفونه عن الارتعاش يقترح بارى أن "يضربوا مسند رجليه". ويزداد العنف عندما يقذف أفراد العصابة كل منهم الآخر بالبيض .

بـيت : وجه إليه لكمة .

مايك : نعم أقل !

كولين : ليس هناك أحداً (يلكمه بيت)

آه ! لا تتدخل فى شئون الآخرين . لا تؤذيه .

مايك : لا تستطيع .

بارى : ليس فى هذه السن .

مايك : بالطبع لا تستطيع ، ليست لديك مشاعر .

بـيت :مثل الحيوانات .

مايك : يا لها من قهقهة !

بـيت : ضربات اليد أفضل لهم . قرأت هذا .

ويقارن الطفل غير المستجيب بحيوان بلا مشاعر - مما يذكرنا بملاحظة الزوجة فى فناء المزرعة بأن المتخلفين لا يشعرون بالألم عند موتهم . ومثلها يعتقد بيت بأن ما "يقال" هو معرفة شائعة وتصورات مرسومة مثل "ضربات اليد أفضل لهم". ومثل شخصيات كروتز ، لا يستطيع هؤلاء المتوحشون تصور معاناة شخص آخر ويرتبط افتقارهم إلى التصور الأخلاقى مباشرة بخيالهم اللغوى المحدود وتتضح هذه الحدود بشكل خاص مع رجم الطفل . ويفسح "اللعب" الطريق إلى الجد المميت : وينوون أن يقتلوه . وتلوم المجموعة فريد - غير المشارك حتى الآن - لكى يقذف بالحجر الأول . لاحظ أن التفاهات التى يهمزون بها على بعضهم ويبررون بها نياتهم :

مايك : (فى هدوء) اتعتقدون أنه بخير ؟

كولين : (فى هدوء) لا أحد هنا .

بيت : (فى هدوء) لا يعرفون أنه نحن ...

بارى : ربما أيضًا نستمتع بأنفسنا .

بيت : (فى هدوء) لا تحصل على مثل هذه الفرصة كل يوم . (يقذف فريد بالحجر) .

وتزداد الإثارة ، ويصاحب نفس الهواء كل أفعال العنف والضرب والاحتراق والرجم والتى تؤدى إلى موت الطفل . ويعتبر صمت الطفل استفزازاً ودعوة صريحة ليست

على العكس من الصمت الذى يدفع سب لاغتصاب بيبى . وتنزل من قدره الإنسانى عدم القدرة على الاستجابة . وقد كتب مايتيه ايسلين عن هذا المشهد :

لقد نجح بوند فى جعل غير الفصحاء ، رغم عدم مقدرتهم على التعبير عن أنفسهم، أن يصبحوا واضحين أمام أعيننا ... ولا يستجيب الطفل إلى أول ملاطفة مقصودة للعصابة . ولأنه لا يستجيب فإنهم يحاولون أن يستثيروه بوسائل أخرى ، وهذه هى الوسيلة التى بها يعملون تدريجيًا نحو وحشية أكبر وأكبر ، ببساطة لكى يجعلون الطفل غير المستجيب والمخدر يظهر اشارة تدل على الحياة ... ويهمل الطفل فى العربة لأن أمه لا تستطيع أن تتخيله بشراً مثلها ، ويقتله أفراد العصابة بسبب كونه شىء بلا وعى فإنهم يعاملونه كمجرد شىء .

وهذا القتل الفظيع ليس هو ذروة المسرحية ، مثلما الحال فى قتل ألين فى **حفلة زفاف البابا** . ويحدث قتل الطفل فقط فى منتصف المسرحية ولا يحل أى شىء ، لا رغبة بام إلى فريد ، ولا رغبة لين إلى بام ولا العنف واليأس . وتركز السبع مشاهد الباقية على العائلة التعسة وترسى معادلة عاطفية بين "الزوجين" الصغيرين المتحاربين بام ولين ، ووالدى بام الصامتين وغير المحبين .

وهنا وكذلك فى **حفلة زفاف البابا** ، يبدو أن بوند يضع خيارين للعلاقات المتداخلة بالنسبة لشخصياته : العنف أو الصمت . فتجمع الفتيان ، والعصابة وبام نفسها

يتواصلان من خلال عدوان مستمر ، أما والدى بام ذوى الخبرة الأكثر فقد اختارا الصمت كوسيلة وحيدة للتعايش سويًا . ويتواجد هذان الخياران بشكل مؤلم بجانب بعضهما فى المشهد الثامن حيث تهتاج بام ولين على بعضهما الآخر بينما هارى وهو يتجاهلهما يكوى قميصًا فى هدوء . وطالما بقى هذا الصمت ، تتعايش مارى وهارى فى سلام بارد خالى من الحب . ولكن عندما يتحطم هذا السلام أخيراً - عقب حادث بين مارى ولين والذى يحمل بعض المعانى الجنسية - يقع الزوجان فى النمط المتوقع من العنف الجسدى واللغوى .

مارى : ألا تجرؤ على التحدث إلى ! ... أيها القذر ! وأكثر من هذا !

ها!... ألا تجرؤ على التحدث إلى ! ...

هارى : لا أريد أن استمع .

مارى : قذر ... لا تتحدث إلى ! أنت ! ...

هارى : أخذت منك ما فيه الكفاية فى الماضى ! ...

مارى : أنت غيور أيها الخنزير !

هارى : من امرأة بشعة مثلك ؟

وتضرب مارى هارى بإبريق الشاى وتصيبه بجروح ، ويقف مصدومًا وينزف ، "تكلم معى !" هكذا تقول . وتسأل بام والرعب يملأها "ماذا حدث ؟" "لقد سبنى!".

وينتج التصرف الوحشى تقريبًا بسبب الكلام . ويحدث نفس النمط من العدوان بشكل متكرر بين بام ولين ، وبام وفريد . وفى الحقيقة فإن معظم الكلام بين الشخصيتين يتبع نفس النمط العنفى . ويقول لين وهى متعب من شجارهما "لقد سمعت كل هذا من قبل" . وتضرب مارى هارى ليس فقط لأنه سبها ولكن لأن الكلام عند هذه الشخصيات هو فخ دائرى ، فهو "يدور ويدور" بلا مخرج متاح باستثناء العنف أو الصمت . وليس حتى لين - والذى من بينهم بمفرده يحاول أن يخرج من الفراغ اللغوى - يهرب . وكما فى مسرحيات كروتز ، يسود إحساس بالفخ . ويمكن أن يكون هناك شك بسيط بأن لين وبام سوف يكونا فى يوم ما مثل مارى وهارى ، وهما أيضًا سوف أما يعيشان مع بعضهما فى صمت قاس - والذى يوحى به المشهد الثالث عشر - أو يسببان لبعضهما البعض أذى جسمانيًا . وقد وعد لين بام فى المشهد الثانى بأنه "لن أكون مثل هذا" مشيراً إلى والديها ، ولكن حقيقة أنه أكثر طيبة وأمانة من الأخرين تبدو وأن تصنع فرقًا بسيطًا ، فهو يمسك فى نفس الفخ ولا يستطيع الهروب . وينصح هارى لين عندما يتكلم عن المغادرة "أنك لا تريد الذهاب": لاهدف ولا يختلف أى مكان آخر" وكان هارى قد غادر ذات مرة وعاد ، ويدعى بأن لين أيضًا ليس لديه أى خيار آخر . وعندما يتحدث لين عن الهروب فالشىء الوحيد الذى يحدث له هو أن يهاجر . ("إنك أصغر من أن نهاجر" يخبره هارى "افعل ذلك

عندما تتعدى الخمسين من عمرك" .) والهجرة لا تعنى بالضرورة مغادرة بريطانيا ، ولكن مغادرة عالمه ، وهذا يتضح بالضبط غير ذى جدوى تمامًا . ولا يقدم بوند أى حل حقيقى إلى لين غير الاستمرار بقوة .

"إن مسرحية **المنقذ** تعتبر مسرحية تحفل بالتفاؤل بشكل غير مسئول". هكذا يكتب بوند فى "ملاحظة المؤلف" ، "وتنتهى المسرحية بورطة اجتماعية صامتة ، ولكن إذا اعتقد المتفرج أن هذا تشاؤمًا فهذا يعود إلى أنه لم يتعلم أن ينشب أظافره". ويظهر المشهد الأخير العائلة فى مراكزهم المعتادة ، بام تحملق فى مواعيد المذياع ، ومارى تنظف المائدة وهارى يملأ كوبون كرة القدم ، وتتشابه الصورة مع افتتاحية المشهد الرابع ولكن فى تناقض حيث تنطق هنا بالكاد كلمة واحدة . والعمل الوحيد هو لين الذى يصلح كرسيًا ، والتفاعل بين لين والكرسى ، سلسلة متنوعة وطويلة من المواقف الجسمانية هو أكثر الأعمال الودودة فى المسرحية . فهو عمل رقيق وقوى فيه حب وجنس ولكن بدون أى عدوان . وليس الصمت بين أفراد العائلة من النوع الاتصالى ، فكل شخصية معزولة ولا أحد ينظر إلى لين أو إلى بعضهم البعض ، وهو بلا شك صمت مؤقت . ولكن تنتهى المسرحية فى هذا الصمت ، ولين وهو يحتضن ويلف ذراعه حول وملقيًا بصدره على - الكرسى . وهذه المشاركة المثيرة للشفقة هى "قشة" التفاؤل التى يقدمها لنا بوند . وليس أكثر من إشارة صامتة ، تقع خارج الكلام المشوه ، تقترح هذه الصورة النهائية إنسانية أولية ويمتد أمل ممكن .

وتحتوى مسرحية **زفاف البابا** ، والتى هى أول عمل يؤدى على المسرح (١٩٦٢) ، على الكثير من نفس المكونات الموجودة فى **المنقذ** . وهنا أيضًا يتم وضع الأساس لتركيبتين من العلاقات اللغوية والاجتماعية ، ويعتبر الإتصال والحاجة للاستجابة هما الدافع المحورى ويعتبر سكوبى Scopey الشخصية الرئيسية سلف لين فى كثير من الوجوه ، تمامًا مثل بات زوجته والتى تتركه فيما بعد من أجل صديقها السابق ، هى صورة مبكرة من بام . وبدلا من الوالدين ، يخلق بوند شكلاً خارجيًا محير ، وهو ألين Alen الناسك ، والذى يصبح المركز الدرامى والاستعارى فى المسرحية . وتتغير مشاهد المسرحية الستة عشر بين ثلاثة أماكن : حياة القرية بعصابات شوارعها ، ومزاح الخمارات ، أو ألعاب الكريكيت ، وحياة سكوبى وبات المنزلية ، والكوخ المنعزل حيث يعيش ألين العجوز . وتتتبع المشاهد القصيرة المتنقلة انفصال سكوبى عن كل بيئة من هذه البيئات، عندما يفشل كل فرد فى أعطاء "إجابة" ما والتى يبحث عنها بدون لغة سليمة وربما بدون وعى تام . وفى النهاية وبعد أن عزل نفسه عن العصابة والزوجة والمجتمع ، فإنه يقطع كل الروابط بقتل الرجل العجوز واحتلال مكانه .

وبالنسبة للمشهدين الأولين فى المسرحية ، فإنه لا يمكن تمييز سكوبى عن أفراد العصابة الآخرين المتشاجرين من عمال اليومية صغار السن والذين يشعرون بالملل . وكما هو فى **المنقذ** ، تتواصل العصابة من خلال العدوان الجسدى واللغوى الفصيح بالكاد وهنا أيضًا ، يعمل هذا العدوان كرابط ونقطة اندماج بينهم . ومما يدعو للسخرية ، أنهما مادام بقى سكوبى داخل العصابة فإنه "آمن" يحميه الاسم المستعار

والرغبات المحدودة لإرادة الجماعة . ويتحرك سكوبى إلى وسط خشبة المسرح فى المشهد الرابع عندما يظهر ، بدون توقع كبطل محلى لمباراة الكريكيت السنوية . ويعود عليه نجاحه المفاجىء باهتمام بات الجنسى ، صديقة بيل ، والتى يستولى عليها صورة سكوبى البطل "جميل كله فى اللون الأبيض" . "لقد كنت تبدو جميلاً هذه الظهيرة" هكذا تخبره "لقد ظللت أشاهدك وأنت تقف هناك بهذا المضرب" ومن اللحظة التى يبدأ فيها سكوبى علاقته مع بات ، فى بستان خارج الخمارة حيث تحتفل الجماعة فى صخب بانتصارها ، لم يعد يرى مع العصابة . ويخبر بات "بأن عليهم أن يتصرفوا بدونى ، وتصر بات على الانضمام لأصدقائهم . وتحل الألفة محل غفلة الجماعة ، وتعتبر بات البنت البسيطة التى ليس لها طموح امتداداً ولحن يضاف إلى سكوبى . فهما يتقاسمان نفس الخلفية ، والروابط الاجتماعية ومفردات اللغة المحدودة ، ومقدر لهما أن يتقاسما نفس المستقبل الكئيب .

چـــون : انزع الثقل عن قدميك .

سكوبى : (وهو يجلس) وأضعه على مؤخرتى .

بـــات : إذا لم يتحبب فسوف يتكوم .

وتقتصر رغبات بات على "السجائر" ، ولم تنل أبداً ما يكفيها منها وينتهى خيالها بالسندويتشات "اللطيفة" التى تعدها للغداء ، ولا تمتد أحلامها إلى أكثر من صورة

لمدينة أمريكية نظيفة على بطاقة معايدة من صديقها بيتى ليجز . والمناقشة بين بات وصديقتها چون وسكوبى فيما يتعلق بالرغبة فى تلك الصورة عن بطاقة المعايدة توضح للمرة الأولى عدم ثقة سكوبى فى الوهم السطحى وحاجته إلى المعرفة والتأكد من الحقيقة . وتعرض بات على سكوبى البطاقة وعليها الكلمات "لطيف ، أليس كذلك؟"

سكوبى : لا يمكنك أن تحكى .

چـــون : إننى أحبه .

سكوبى : تحتاجين ما هو أكثر من ذلك . لابد أن ترى ما هو أكثر .

چـــون : إنه لطيف .

سكوبى : تحتاجين أكثر .

چـــون : أعرف ما أحب – إنهم يحافظون على الشوارع نظيفة ...

سكوبى : لاشىء مثل ذلك . لم تعد تشاهدى السماء هكذا .

چـــون : لم أقل ذلك أبداً . قلت فقط إننى أحبه .

سكوبى : لا يمكنك أن تحكى .

ولو كان سكوبى يأمل فى نوع مختلف من الاتصال ببات ، فإن ذلك الأمل سرعان ما يحبط حيث أن الود الوحيد الذى يصلون إليه ، عمره قصير ومبتذل ، وهو مرتبط بالجنس . والمرة التالية التى ترى فيها بات وسكوبى مع بعضهما فى المشهد التاسع وقد تزوجا حديثًا نرى سكوبى وهو يلتهم الأيس كريم الخاص ببات فى الظلام حيث إن الفيوز قد احترق . ويتوتر المناخ بسبب تبادلهما الاتهامات فيما يتعلق بالمشكلات العائلية التافهة ، كما يخبرنا بوند ، على هيئة "إكليشيهات من الجدل ولكنها تبدو ودية" . ومع الوصول إلى المشهد الحادى عشر بعد شهور قليلة ، لم تعد مجادلاتهم تبدو ودية" وكان سكوبى يعمل إلى وقت متأخر لكى يوفر النقود التى يحتاجانها فى دفع أقساط المنزل . ولم يعدا يخرجان سويًا على الإطلاق ويصاب سكوبى بالملل وعدم الاهتمام لدرجة لا يرغب معها فى ممارسة الجنس مع بات . وتصبح محادثاتهم وضيعة تخلو من الحب .

وبالتوازى مع هذا الزواج الفارغ ، يتتبع بوند العلاقة النامية بين سكوبى وألين الناسك . وكوخ ألين المصنوع من الحديد المموج هو المكان لكل مشهد ثانى ، ابتداء من المشهد السادس ، والتناقض الذى بين عالم ألين وعالم بات أو الجماعة يلمح إليه بشدة فى السجل اللغوى الذى يسمح به بوند للناسك العجوز . والتناقض بين العنف والصمت والذى يظهر أيضًا فى **المنقذ** ، يظهر مبكراً فى هذه المسرحية . وظهور ألين الأول فى المشهد الثالث كان غير لغويًا تمامًا . وحركاته الدقيقة الصامتة التى تتكون من نقل صحف من كومة إلى أخرى تتناقض مع عربدة العصابة فى المشهدين الأول

والثانى . وعلاوة على ذلك وبينما كان سلوكهم السوقى المشاكس واضحًا على السطح، فإن سلوك الين كان غامضًا . ويلهم ألين فى سكوبى الاعتقاد بأنه يعرف شىء ما من خلال رفضه للمجتمع ، وافتقاره الواضح إلى الرغبات ، ورفضه التفاعل . واتصال ألين هو فى حده الأدنى ، ويبدو لسكوبى أنه يخفى تحته شيئًا ما . ولابد من النظر إلى افتتنان سكوبى بألين بالتناقض مع الابتذال الميئوس منه لعلاقته مع بات . فهو يقابل ألين من خلال بات ، والتى لأسباب غير واضحة ، تتولى الاهتمام باحتياجات ألين الأساسية . فهى تتسوق وتنظف له بدون حماسة ، ولكن أيضًا بدون أى مطالب ، ربما من المحتمل لأنها قد وعدت أمها المتوفاة بذلك ، وفى المرة الأولى التى يأتى فيها سكوبى إلى مكان ألين (المشهد السادس) ، ينتظر فى الخارج . وبعد أن تغادر بات، ينادى على ألين من خلال الباب : "ماذا تفعل طوال اليوم؟" (صمت أطول) ... "ما هى هواياتك؟" وتميز صيغة الاستفهام تعاملات سكوبى مع ألين ، على عكس اتصالاته مع بات ، حيث لا يبدى سكوبى حب الاستطلاع أو الاهتمام .

والمرة التالية التى يأتى فيها سكوبى إلى كوخ ألين (المشهد الثامن) ، يشق طريقه بقوة تحت ذريعة البحث عن حقيبة بات ، ويزداد حب الاستطلاع عنده بسبب أكوام الأوراق والتى يدعى ألين أنها من أجل "عملى القذر"! وبسبب رفض الرجل الحوار . ويقنع بات بأن تتركه "ينظف بالمقشة حول الأركان" فى منزل ألين بدلا منها ("أتذكر أننى مررت على كوخه القذر فى كل مرة أتى هنا للعمل".) وهكذا عندما يظهر هناك فى المشهد العاشر ، يأتى كبديلا لبات ، مما يسبب الكثير من عدم الراحة

للرجل العجوز . وسلوك سكوبى مع ألين ، مرة أخرى ، يعتبر متناقضًا مع سلوكه نحو بات . وبينما يتوقع من بات أن تطهو الطعام ، وتتسوق وتجهز الكاكاوله (والذى يحبه أن يكون "بالحليب") يهتم بألين كما لو كان طفلا ، ويذهب إلى المدى الذى يطعمه فيه بالملعقة . ومرتديًا مريلة المطبخ ، نجد سكوبى يطهو ويكنس وينظف ، كل ذلك بينما يتحدث إلى ألين القابع مثل الخنزير ويسأله اسئلة يتجاهلها الرجل العجوز .

سكوبى : ماذا تفعل منذ الخميس الماضى ؟ تمضغه . كنت تغتسل ؟ ... ماذا تعد لليوم كله ؟ لابد أن عندك الكثير من الوقت ، ولم تضع حتى أصبعك فى هذا المكان لعدة شهور ... أين تنام ؟ هنا ؟ ... اعتقدت أنك ربما تحلم بمحادثة أو بتدخين السجائر . (صمت خفيف) . أنت لا تدخن .

ألـــين : إيه ؟

سكوبى : أنت لا تدخن .

ألـــين : أدخن ؟

سكوبى : كم من المدة صار لك هنا ؟

ألـــين : لا أريد أية مشاكل ...

سكوبى : ... ما اسمك الأول ؟

ألــــين : إيه ؟

سكوبى : إننى سكو .

ألــــين : ماذا ؟

سكوبى : هذا مجرد اسم .

وكنتيجة لافتتان سكوبى المتزايد فإنه يتوقف عن العمل متأخراً ويقضى الأمسيات مع ألين . متجاهلاً بات . وهو يقضى حتى الليالى خارج الكوخ ، مراقبًا ألين . ويؤثر فسخ زواجه وروابطه الاجتماعية على عمله : فهو ينسحب من الجميع باحثًا عن شىء ما يعتقد أن ألين يمكن أن يوفره . ومن عيوب سكوبى أنه يسىء قراءة كل العلامات وينسبها إلى مغزى ما حيث لا يكون هناك مغزى ، وبالإصرار على حل اللغز ، وفى النهاية يختلق واحداً - وفى أطول مشهد مناخى فى المسرحية (المشهد الثانى عشر) ، فإن الدلائل الزائفة يتم إتقانها أولا وكشفها بعد ذلك . ويعتبر كوخ ألين مكان رائع لمثل سوء القراءة هذه حيث أنه مكسو بمفاتيح الغاز زائفة . فهو قذر وغير منظم ، والأكوام المحيرة من الصحف ، والافتقار إلى أى نوع من الراحة ، والعزلة المطلقة كل ذلك يلمح إلى فهم متغير للحياة ، فى تناقض شديد مع المدينة والمنزل عند سكوبى . "أننى سريع الاحتياج بسبب أننى نظيف" هكذا يخبر سكوبى ؛ألين" لديك حشرات هنا". ويندهش سكوبى من الملابس التى يرتديها ألين - "لا عجب فى أن تقوم بات

بغسيلك هنا . لا أستطيع أن أراها تقضى معظم الوقت هنا فى هذا المكان"، الذى يفتقر إلى الصحة الشخصية والأخلاقيات . وتبدو كل الأشياء فى حجرة ألين بالنسبة لسكوبى مصبوغة بالمعنى : "لماذا الصحيفة ؟ ... لماذا هذا (وهو يلمس صندوقًا بحذائه.) ما هذا ؟ (ينقر الأريكة بحذائه) " ولكن أساسًا ، فإنه ينجذب بضبط النفس الذى يتمتع به ألين ، وافتقاره الواضح إلى الرغبات والكره الشديد للاتصال "لابد أن يكون لديك كلب . رفقة طيبة"، هكذا يقترح سكوبى ، وفيما بعد يتطوع ليشترى له مذياعًا "ويمكن لك أن تقتينهم بسعر رخيص ومستعملين فى حالة جيدة و." ويتجاهل ألين عرض سكوبى عن "الدخان أو المحادثة" عن الشاى أو "زجاجة ماء ساخنة" كما يتجاهل كل عروض سكوبى وأسئلته . وفى المشهد الثانى عشر يحاول سكوبى أن يحل بعض الألغاز . ويسأل ألين عن صورة قديمة وجدها هناك و"تأخذ شكل البيضة باللون البنى والأبيض وهناك تلوث من الدباب حول الحافة" . وكل ما يستطيع ألين أن يتذكره هو من أين اشتراها ، ولكن السيدة التى فى الصورة لا تعنى له شيئًا . وفيما بعد يعطيه ألين معطفًا عسكريًا قديمًا . "هذا يعود تاريخه إلى ما قبل الحرب العظمى"، ومازالت جيوبه مغلقة بالخياطة "لكى تحفظ شكله". ويتعجب سكوبى فى الحال عما يمكن أن يكون فى الجيوب :

سكوبى : ألم تلقى نظرة ؟

ألـــين : لماذا ؟

سكوبى : ربما قد يكون شيء ما بالداخل .

ألـــين : لا أريد أى شيء .

سكوبى : أين المقص ؟ ... ربما يوجد أى شيء هنا .

وعندما بدا سكوبى على وشك اكتشاف شيء ما ، تقاطعه بات التى أتت لكى ترى كيف يأكل ألين بدونها . وفى أثناء الدقائق القليلة التى يتحدث فيها ألين مع بات ، بينما يختبأ سكوبى ، فإن كل صوره عن ألين تأخذ شكلاً معاكسًا ويستقبل ألين بات فى بهجة ، وهو لا يبدو الآن الإنسان الذى لا يهتم بالتواصل ، وبالمصادفة تكشف بات أن ألين يتحدث إلى نفسه ، وهو شيء لم يكن يعرفه سكوبى ، وعندما تنصرف فإن ألين "يذهب إلى أكوام الصحف عند الحائط . ويتسلقها . ويتلصص من فتحة فى الجدار".

سكوبى : (يقف وينظر إلى ألين ،) لم أسمعك أبداً تتحدث إلى نفسك .
لماذا تقول هى هذا الكلام< (صمت.) هذا ما تستخدم الصحف
من أجله ؟

وينفجر سكوبى فى عنف متحرراً من الوهم ، عندما يغوص السر فى تفاهة حقيرة .

سكوبى : حصلت على الربطة اليوم .

ألـــين : أوو .

سكوبى : هذا يستغرق وقتًا طويلاً هنا بينما من المفروض أن أكون فى العمل .

ألــــين : هذه ليست غلطتى ... لن تحصل منى على أى نقود .

سكوبى : لم أطلب نقوداً أبداً ... أيها الأحمق ! لقد اعتقدت أنك فقط تحتفظ بهذه الصحف . وكل ما تريده منها أن تحملق للخارج . أيها الدجال ! ... إنك تقبع فى الشقة طوال اليوم ! محملقًا فى الخارج ! تدور عجلة الحياة فى الخارج وأنت تراقب فقط .. إنك دجال ! ليس هناك أى شىء فى هذا الدكان اللعين !

ويخبر ألين سكوبى أنه ذات مرة كان لديه "لاسلكى" يستمع عليه إلى خدمات الكنيسة حتى سرق منه . "لم أتوقف أبداً عن الذهاب وراء الناس" هكذا يشرح إليه محاولاً تهدئة سكوبى "لقد توقفوا عن ملاحقتى." وبعد أن علم أن احتياجات ألين هى مثل احتياجات أى شخص آخر ، وأن زوجته ليس لديها سراً تخفيه يقول سكوبى بعد فترة صمت : "الجيوب فارغة" .

وفى المشهد الرابع عشر ، نحصل على نظرة مزدوجة عن سكوبى : كما كان وكما أصبح . وفى المشهد السابق فإن العصابة التى تشعر بالملل وتبحث عن عمل ما ، تناقش الذهاب إلى مكان ألين لكى "يعاشرون ذلك اللوطى ... لمجرد التسلية ." ولأنه ليس معروفًا للآخرين ، فقد حل سكوبى محل ألين كناسك فى الكوخ ، وتراه يقف

على كومة الصحف يتطلع للخارج ، وهو يرتدى معطف ألين ، ويؤدى سكوبى عدة حركات صامتة تذكرنا بظهور ألين الأول فى المشهد الثالث . وفى هذه المرة فقط فإن العصابة المختفية تسمع فى الخارج وهى تضحك ضحكات مكبوتة وتتلفظ بالإهانات وتقذف بالأحجار . وفى هذه الأصوات نتعرف على سكوبى كما كان فى أول مشهدين ولكن نرى ما أصبح عليه : صامتًا ومنعزلاً فى عالم منفصل . ويتناقض تغير سكوبى مع الافتقار إلى التغير فى العصابة . ومر عام . وأعقب موسم الاحصاد موسمًا آخر ، وقد أقيمت مباراة أخرى فى الكريكيت ، وكانت خاسرة هذه المرة . ولكن فى العصابة نرى الدورة بدون نمو : فلا شىء قد تغير بالنسبة للشباب الذين يتحركون حسب الروتين المتوقع، ولا يتسائلون ، وهم محبوسين فى أماكنهم . وقد عادت بات أيضًا إلى صديقها الأول بيل ، وهو عضو فى الجماعة ويشرب كثيراً . وفقط سكوبى هو الذى هرب من الدورة المحتومة ، منضمًا إلى المأساة .

ويشبه سكوبى ألين فى عدة نواحى : فهو فى الأساس مهذب وحساس وفضولى . ومثل ألين فهو يريد أن يعرف أكثر مما تستطيع بيئته أو طبيعته أن تقدمه . ويحاول لين أن يفهم كيفية **الشعور** بقتل طفل : "ماذا يشبه هذا الشعور؟ ... عندما كنت تقوم بقتله ... هل كان نفس الشعور عندما قتلته؟ ... ماذا كان يشبه ، يا فريد؟"، تمامًا بالضبط كما يريد سكوبى أن يفهم ما يعنيه العيش خارج الروتين الذى ينتظره . ولكن سكوبى ، بشكل أقوى من لين ، يجسد الحاجة الروحية للخروج ، مهما كان الثمن ، من فراغ البيئة التى حوله خاصة من الاتصال المحدود الذى توفره . وطبقًا لبوند ، فإن

لين "خير" لأنه قد شاهد أناسًا فى أسوأ حالاتهم وبقى معهم . ولكن لين أيضًا واقعى وليس لديه طموح : فمعه يبدو بوند وكأنه يقول إن الاتصال الذى توتر فى المشهد الثالث عشر هو أكثر ما يأمل فيه مثلما يستطيع لين الحصول عليه . ويبقى لين ولكنه لا يغير شيئًا . وتعتبر **حفلة زفاف البابا** مسرحية غامضة وشعرية بدرجة كبيرة ، ومنها ذهب بوند أبعد من ذلك ، من الناحية الرومانسية تقريبًا ، بالسماح "لبطله" أن يرفض التفاهة الوضيعة لحياته وأن يبحث ويستمر فى التنقيب وراء المجهول والذى يتعذر فهمه ذلك "الزفاف مع نوع آخر من الحياة" كما قال چون ورثين Worthen . وعلاقة سكوبى مع ألين تذكرنا بعلاقة لين مع الأقزام الغامضة فى مسرحية بينتر . ومثل الأقزام يبدو ألين أنه يقدم مخرجًا من مأزق الاتصال الذى يحتاجه العالم الخارجى ، وأنه يضع خياراً ذو شكل مختلف للوجود .

وفى المشهد الختامى للمسرحية ، تعثر بات على سكوبى فى كوخ ألين ، مرتديًا معطف ألين ومحاطًا بخمسمائة علبة من الطعام . وتتناقض هذه الصورة القوية مع بات، التى تظهر مرتدية "معطفًا ضد المطر قديمًا أبيض اللون . أما الياقة والحافة والأكمام فهى قذرة جداً . وتضع على رأسها ايشاربًا ذو لون أبيض وأحمر وقذر". ويقصد بوند من وصفه المفصل لملابس بات أن يضعها بقوة داخل عالمها اليومى "القذر". ولم يتغير كلامها أيضًا وليس له لون وتغلب عليه السطحية . ومن ناحية أخرى فإن سكوبى يبدو ويتكلم مثل شخص ما من عالم مختلف . وبينما تحاول بات أن تكتشف من خلال أسئلة مباشرة وبسيطة أين كان سكوبى ولماذا قتل ألين ، فإن

سكوبى يصف بشكل استحواذى فى استعارات خفية كما لو أنه يتحدث إلى نفسه عن، **الطريقة** التى قتل بها ألين ، بيديه .

بـــات : أهلا (تأتى نحو سكوبى) أين الولد؟ (تتطلع إلى المعلبات) يا سكوبى ؟ (وتشاهد الحزمة على الأرض وتبدأ فى الذهاب نحوها)

سكوبى : لقد رفعت الجسم منذ شهر . ورأسه مثل السمكة .

بـــات : إنه ميت .

سكوبى : كل موازين الفضة .

بـــات : لماذا لم تأت ؟

سكوبى : لقد وضعت يداً على حنجرته .

بـــات : لماذا ؟

سكوبى : يد واحدة ...

بـــات : سوف يشنقونك .

سكوبى : سيتحول الإنسان إلى هواء .

بـــــات : ابقى مكانك .

ومع صور السمك وموازين الفضة وصور الخنق المنفذة فى منتصف الهواء ، فإن سكوبى هو الذى أصبح الآن شكلاً من أشكال الغموض والعمق الذى بلا تفسير . ولأنه مميز لغويًا وبصريًا عن بات وعالمها ، فإن سكوبى يصبح بديلا للروتين . ولكن ماذا يمثل اختياره / ونحن لا نعرف أبداً لماذا قتل سكوبى ألين ؟ ولا يتضح عما إذا كان ، فى النهاية ، مجنونًا أو متحولا إلى نوع من التفاهم الأسمى . والشىء الواضح أنه يقتل ألين ، فإن سكوبى قد أصبح ألين ، ويتحوله إلى ألين ، فقد دخل اللغز الذى أراد أن يحله وتخطى الحاجة إلى الحل إلى الجمهور .

دافيد ماميت David Mamet:

الجاموس الأمريكى

وجلينجارى جلين روس

مثال آخر لكاتب مسرحى يسجن شخصياته داخل الحطام اللغوى الملعون هو الكاتب الأمريكى دافيد ماميت . وفى مسرحيتين لا يحتملا لغويًا تقريبًا ، **الجاموس الأمريكى** (١٩٧٥) و **جلينجارى جلين روس** (١٩٨٣) ، يدرس ماميت العلاقة بين جماعات

الناس الذين يتفاعلون من خلال لغة محدودة جداً وفيها رطانة ومصطلحات بدرجة عالية "وغير ممتلكة" بشكل مؤلم . وكما هو الحال مع كروتز وبوند ، فإن واقعية ماميت السطحية وتقديمه لممثلين شديدو الاستجابة للمذهب الواقعي وكلامهم مرتبط بالطبقة تنقد بشكل مستتر المجتمع وروح الشعب والنظام السياسى الذى يمكن أن يخرج مثل هذا الوجود اللغوى المنحط والأخلاقى . وأيضًا كما كان الحال مع كروتز وبوند ، فإن شخصيات ماميت تلتحم مع لغتها . والهوية بين الشخصيات والكلام ليس فيها فجوة ، بمعنى أنه لا يوجد مسافة من النقد الذاتى ، ولايوجد مصطلح كلامى أو خيار بديل . والمنظر الطبيعى عند ماميت ، مثل بوند ، هو المدينة . ومع ذلك فهو منظر ينعكس فقط من خلال إيقاعات اللغة . وعلى العكس من المنقذ بمشاهد المنتزة والشوارع فيها ، فإن **الجاموس الأمريكى** و **جلينجارى جلين روس** مقصورتان على الأماكن الداخلية : محل لبيع الوجبات السريعة ، مطعم ، ومكتب عقارات . وتظهر المدينة من خلال الإيقاع المجنون ، ووحشية الكلام البدائية ، ومن خلال المعادلة المتضمنة وأخلاقيات العمل المفلس مع التلاعب اللغوى .

والجاموس الأمريكى هى مسرحية من فصلين ، تدور أحداثها فى محل لبيع الوجبات السريعة : "محل دون لإعادة البيع" . وخشبة المسرح الممتلئة بالحطام والأشياء المنزلية التالفة وأيضًا هدايا مهملة من معرض "قرن التقدم" من معرض شيكاغو العالمى ١٩٣٣ تعكس بشكل مرئى الكلام المفتت الذى ليس فى محله والذى هو محور المسرحية . وفى مراجعته لإنتاج برودواى (١٩٧٧) ، يشكو والتر كير Walter Kerr من أن هناك كلام أكثر من اللازم وعمل ليس كافى فى المسرحية :

عندما تصبح الكلمات غاية فى حد ذاتها ، وعندما تميل لتشكل المخزون الكلى للكاتب المسرحى ... فعندئذ ، اعتقد ، إنه لدينا مشكلة... فمن الخطأ بالتأكيد أن نستحثه أن يصنع أمسيات كاملة من الثرثرة ومن التدفق غير المتصل والمتلاحم للكلمات التى تميل لأن تخرج من العامة عندما يكونون فى حالة إعاقة .... وهم يتأملون فى غضب وحماقة وسخف ... ويزينون ثورانهم بتعقل بالتفاهات ... يشدون كل شىء إلى الحشو فى الكلام الذى هو الشىء الوحيد الباقى لهم أو لنا .

ومتكلمو هذا "التدفق غير المتصل والمتلاحم والدائرى للكلمات" هم دون ، رجل فى الأربعينيات وصاحب محل ، وبوب غلام صغير وتاجر خردة سابق ، وتيتش "صديق وزميل" لدون . والثلاثة جميعهم سفاحون صغار ، والعمل "المحورى" فى المسرحية هو التخطيط غير المترابط لسرقة لم تتم فى النهاية . وتقريبًا لا يحدث أى شىء وكل العمل فى مدى اللغة – القذرة بشكل مكره تقريبًا كومة غير مفهومة من الحشو الخسيس والأكليشيهات والتشوهات اللغوية . وقد سماها كليف بارنز Barnes "واحدة من أكثر المسرحيات المنطوقة غباء والتى مثلت على المسرح ، فى الوقت الذى فيه يخرج عدد قليل جداً من الكتاب حواراً تشم منه بالفعل رائحة الزهور". إن الجاموس الأمريكى هى دراسة لعدم الكلام . وتدور الشخصيات حول الكلمات مثل الحيوانات المتعبة ، وهى تشم المعنى والذى لا يقدم بصورة صريحة أبداً . وعدم وضوح اللغة ، وصفتها المختصرة ، والمحدودة ، والممزقة تغذى سوء فهم لا ينتهى . ولأنها محملة

أكثر من اللازم بعدم الترابط ، فإن اللغة تتفتت بشكل متكرر إلى اعتداء لغوى وأخيراً جسدى .

والصورة المركزية فى المسرحية هى قطعة من النيكل عليها رأس جاموسة والتى سميت باسمها . وهذا الأثر من ماضى أمريكا (تذكار ساخر للتخم الاسطورى ، والمسافات المفتوحة والتحديات البطولية) يوجد فى الدكان من خلال زبون الذى ، لدهشة دون ، يعرض عليه مبلغًا كبيراً مقابل هذه القطعة . وتفوت دون ملاحظة قيمة هذه القطعة ولكن سعرها - "تسعون دولار لقطعة النيكل ... أراهن أنها تساوى خمسة أضعاف ذلك" والافتراض الأتوماتيكى بأنه قد امتص يتحولان إلى مناسبة لسرقة غير مخطط لها . وتناقش الشخصيات هذه السرقة كمخاطرة عمل واقعها الربح الحلال - كما يتصور تيتش ، لقد قامت أمريكا على أساس حق الفرد "فى تأمين فرصته الشريفة لكى يربح" "بمباشرة أى عمل قذر يراه مناسبًا" (ص ٧٣) . وتعمل تعبيرات الليبرالية الطبقة المستخدمة فى خدمة السرقة بالنسبة للشخصيات كمبرر ، ولكن تنبهنا إلى نظام قيم مشوه الذى هو اهتمام ماميت الأساسى . ولا تحتوى **الجاموس الأمريكى** أو **جلينجارى جلين روس** على أى شخصيات نسائية . وفى كلتا المسرحيتين يختلط العالم "الذكورى" مع قيم الصداقة الذكورية ، وفى تشويش الاثنين- أخلاقيات العمل والإخلاص الشخصى - يقدم ماميت نقداً حاداً للتفسخ الأخلاقى للمجتمع الرأسمالى .

ومثل **المنقذ** عند بوند ، فإن هذه مسرحية تدور حول العنف ، ومثل بوند وكروتز ، يكتب ماميت عن استحالة الاتصال البشرى أو العاطفة بين من هم منحطين لغويًا وأخلاقيًا . وتتضح العلاقة بين دون العجوز وبوب الصغير كعلاقة أبوية فى جزء منها وعلاقة استغلال فى جزء آخر . ونجد بوب شخصًا سلبيًا يتكلم قليلاً . وهو خير بطبيعته مع أنه قليل البديهة ، مثل الطفل ذو النوايا الحسنة إلى حد ما ومثل الأطفال فى مسرحيات بوند وكروتز ، سوف يعانى أيضًا مصير الصامتين والضعفاء . ويرى دون نفسه كرجل ذو خبرة ورجل أعمال وينسب إلى التفلسف المقيد المطعم بأمثال الشارع الحكيمة مثل : "الأعمال تتحدث والأغبياء يمشون" ونحن نعرف القليل عن والتر كول Cole ، المسمى تيتش ، ما عدا أنه من الواضح ملتوى ومصاب بالبارنويا وتنتابه نوبات شديدة من العدوان وكلماته الأولى عند دخوله دكان دون هى :

تيتش : روثى القذرة ، روثى القذرة ، روثى القذرة ، روثى القذرة ، روثى القذرة .

دون : ماذا ؟

تيتش : روثى القذرة ...

دون : نعم ؟ (ص ٩) .

ويبدو أن روثى قد علقت على شىء ما فسره تيتش على أنه إهانة له . وفى محاولة تقييم الموقف "بشكل عادل" ، يشرح تيتش :

تيـتش : فـقط (وأقـول هذا لك يا دون) . فـقط وأنـا لست ، لا أعـتـقـد ، إننى ألـقى بـأى شىء على أى شـخص . إن هذا يـؤلمنى يـا دون . يؤلمنى بدرجة لا أعرف معها ماذا أفعل . (صمت.)

دون : من المحتمل أنك مجرد متضايق .

تيتش : أيها اللعين إننى متضايق . إننى متضايق جداً يا دون .... الطريقة الوحيدة لتعليم هؤلاء الناس هى أن تقتلهم . (ص ١٠ - ١١) .

وبعد صفحات قليلة يحاصر تيتش ويعترف بأن غضبه ينبع من حقيقة أنه خسر مبلغًا كبيراً من المال مع روثى فى لعب الورق الليلة السابقة . ويرجع من حيث أتى فى كلماته ، ويتلعثم وأخيراً وفى ارتباك يتوقف عن الأمل فى أن تحدث الكلمات تغييراً تمامًا :

تيتش : وأحبهم أيضًا . (أعرف ، أعرف.) لا أكره ها . لا أكره الجلوس. وأعرف أننا سوف نجلس) هذه الأمور تحدث ، ولا أقول إنهم لا...

ونعم نعم نعم ، أعلم أننى خسرت الكثير فى اللعب هراء هراء هراء ... (صمت طويل) ولذا ما هو الجديد ؟

دون : لا شىء .

تيتش : نفس الكلام السخيف القديم ، ها ؟ (ص ١٦).

وفى غياب القصد اللغوى الواضح ، يصبح صوت الكلام مهم جداً ، حيث تعمل النغمة كمؤشر رئيسى للمعنى . ويشير ماميت إلى نغمة الكلام بالتشديد على الكلمات المراد التأكيد عليها - مثل "أن - نعم" اللتان تكرر استخدامهما عند دون - وبوضع أجزاء من المحادثة بين الفواصل والتى ، طبقًا لماميت "تساعد فى تحديد تغير بسيط للنظرة من حانب المتكلم - ربما تغير مؤقت إلى نظرة أكثر استنباطية" (ص ٥) وهذا الاعتماد على النغمة يلاحظه برنيشتين Bernstein فى وصفه للشفرات المحدودة. ويجادل برينشتين بأن الشفرة غير المتطورة قد تكون متكررة ويمكن التنبأ بها لدرجة أن نية المتكلم يمكن فهمها فقط من خلال "قنوات لغوية إضافية" من الإشارة أو نغمة الكلام . وبالإضافة إلى ذلك ، فهو يدعى ، أن هؤلاء المقصورين على الشفرة المحدودة غالبًا ما يصبحون حساسون جداً لمثل هذه المفاتيح ومعتمدون كثيراً عليها . وتقوم نغمة الكلام المفصلة بعناية عند ماميت واهتمامه الصارم بالإيقاع اللغوى على مطابقة الأسلوب . ويأخذ الكلام شكل اللحن الموسيقى لاخراج السرعة البدائية والطاقة العنيفة لحيوانات المدينة المحبوسة . وقد أدعى ماميت نفسه ان "اللغة التى نستخدمها وإيقاعها ، تحدد بالفعل الطريقة التى نتصرف بها أفضل من الروابط المنطقية ويعتمد التفسير على قدرة الشخصيات فى أن "يقرئون" هذه المفاتيح اللغوية الإضافية - والتى يفشلون عادة فيها . ونتيجة هذا الأسلوب وجود نوع من التوتر ويغمرنا فى عدوان نصى بديل . ونمط الكلام الجنونى عند تيتش والقذارة المؤكدة بشكل زائد والتغيير

المفاجئ في النغمة كلها مؤشرات مبكرة للعنف الذى سوف يمارسه فيما بعد : "إن الطريقة الوحيدة لتعليم هؤلاء الناس هى قتلهم".

ويخطط دون ويول لسرقة شقة مشترى قطعة النيكل فى تلك الليلة . ويدعى لبوب أنه قد "حدد مكان" الرجل واكتشف أنه قد غادر منزله من أجل قضاء عطلة نهاية الأسبوع ، وهكذا أصبح الساحل مكشوفًا وعندما يدخل تيتش الدكان يشعر "بحركة" ما فى الهواء ويريد دورا – فقط بدون بوب : "كلانا يعرف أننا نتحدث عن عمل ما يحتاج أكثر من طفل سوف يحدث فرقعة هناك بواسطة **عتلة** ..." (ص ٣٤) . ويقنع تيتش دون بأن يخون بوب ، بالرغم من الصداقة التى بينهما ، ويأخذ كشريك : "الاخلاص أنا أقصد به كما تعرف أنا فى صفة . هذا عظيم . شىء يستحق الإعجاب... وتؤثر فى الأعمال التى يؤديها للطفل ... إن كل ما اقصده أن الإنسان يمكن أن يكون مخلص أكثر من اللازم يا دون ... ماذا تقول هنا ؟ إن العمل ... لا يربك العمل بالسرور" (٣٣ – ٣٤) ويتخلص دون من بوب – بتعويض قدره خمسة وعشرون دولاراً . وفى مقالة عن ماميت يقترح بيجسبى Bigsby أن الرأسمالية "تقدم نموذجًا ومفردات لغة للعلاقات الإنسانية ، وتضع قيمة الصرف محل للعلاقات الإنسانية". فى مقابل خمسة وعشرين دولار ، حيث تكون قيمة مقايضة بوب منخفضة بالتأكيد . وتعتبر خيانة دون لبوب امتداداً للتناقض الرئيسى بين "العمل" و"الصداقة" التى يفترضها الشخصيات . وكما يؤكد لنا دون وتيتش ، فإن السلوك الإنسانى يعتمد على كون الفرد قادراً على ابقاء المفهومين منفصلين :

دون : لأن هناك عمل وهناك صداقة يا بوبى ... هناك اشياء عديدة ، وعندما تتجول تسمع أشياء كثيرة وما عليك فعله هو أن تحدد من هم أصدقائك ومن يعاملك بشكل مختلف . أو أن الباقى حثالة ، يا بوب ، لأننى أريد أن أخبرك بشىء ما .

بوب : وهو كذلك .

دون : إن الأمور ليست دائمًا كما تبدو . (ص ٧ – ٨)

تيتش : إننا نتحدث عن لعب الورق . الصداقة هى الصداقة ، وشىء رائع... ولكن دعنا نبقيها منفصلة ها ، دعنا نبقى على المال والصداقة متباعدين ، وربما نستطيع أن نتعامل مع أى منهما مثل البشر.(ص ١٥) .

ويخلق ماميت نوعين من اللغة يتناسبا مع هذا التعارض فى العلاقات الشخصية وعلاقات العمل ، ومثل التعارض نفسه ، فإن الاثنين يتداخلان ويقللان من بعضهما الآخر . وشكل العلاقات الشخصية الأساسية فى الكلام يتكون من هجوم بسيط وانسحاب ، إسراف فى الكلمات مع معنى سطحى بسيط والذى يخدم فى الأساس توضيح العدوان الهابط والصاعد . وحيث إن الكلام هو شبكة من المعانى المستترة ، وكل ملاحظة مفتوحة أمام التفسير . وهكذا ، فإن أسئلة مثل "ماذا يعنى هذا بحق

الجحيم؟" والدفاع مثل "لا **أقصد** أى شىء" (ص ٦٠) هو شائع . وليس هناك ثبات لأى تفكير ، فالشخصيات تغير من مكانتها ومواقفها من سطر إلى سطر . واللغة ليس بها أى مركز والنتيجة عدم تأكيد متوارث واجهاد متبادل .

والمستوى الثانى من الكلام يتناسب مع ما تعتبره الشخصيات "موضوعيًا" أى الحديث الذى له علاقة بالعمل . فهى وهنا ترجع إلى مفاهيم الأكليشيه المعروضة كحقيقة . وهكذا لا يمكن مهاجمتها . ولخبطة المفاهيم كبيرة مثل اللخبطة فى المستوى الشخصى للكلام ولكن مثلما الحال مع استخدام كروتز للاقتباس والمثل فإن إكليشيهات "العمل" تحمل سلطة معينة . وكما يقول تيتش ، "إننى رجل أعمال ، وأنا هنا فى مهمة عمل . اننى هنا لمواجهة الحقائق " (ص ٨٣) ومثل هذه التفاهات المعبرة عن الثقة بالنفس أنها أكثر من كونها مضحكة حيث إن "الحقائق" تتغير عند الرغبة ، ولا هو ولا دون قادران على التحليل المنطقى الذى تتضمنه هذه العبارات. "لديك وظيفتك ولدى وظيفتى ، يا دون . اننى لست هنا لكى أهزمك فى نظرية" هكذا ينصح تيتش عندما يسأل دون كيف يخطط للسطو على المنزل . ومن هذا ، تنشأ مناقشة "محترمة" عن "استراتيجية العمل" :

دون : يمكننا استخدام شخص ما ليراقب مؤخرتنا .

تيتش : لابد أن تخفض النفقات . ليس لديك مؤخرة .

اتعلم أين المؤخرات ؟ فى الجيوش ... هاى ! عمل قذر كبير .

الأمر بيديك ، لا أحد يجادل فى ذلك . إننا نتحدث فى العمل .
دعنا نتحدث فى العمل : تعتقد أنه عمل جيد ، عليك بدعوة
فليتش ؟ لكى يساعدنا .

دون : نعم .

تيتش : حسنًا ، وهو كذلك... شخص ما يراقب الشرطة... ويعطينا إشارة...

دون : نعم .

تيتش : الأمان فى الأعداد .

دون : نعم ...

تيتش : أنت وأنا وفليتش .

دون : نعم .

تيتش : قسم العمل (صمت .) (الأمن ، العضلات ، الذكاء) ها ؟

دون : نعم .

تيـتش : وهذا يعنى ، مـاذا ، تقسـيم تقليـدى . هل أنا على صـواب ؟ ...

(ص ٥٢-٥٣)

وبالنسبة لتيـتش فإن هذه الرطانة - "قسم العـمل" "تقسـيم تقليـدى" - توفر تبريراً "مـوضـوعـيًا" لافـتـقـار الوضـوح فى الايمـان بقـدرة تيـتش على تنفـيذ "المحـاولة" على مسئوليته .

ولقـد قـال مـامـيت فـى مـقـابلة إن **الجـامـوس الأمـريكى** "تدور حـول الأخـلاقـيـات الأمـريكيـة فـى العـمل : عن كـيـفـيـة اختـلاقنا الأعـذار لكـل أنواع الخيـانات الصـغـيـرة والكبيـرة وحلول الوسط الأخلاقيـة المسمـاه بالعمـل" وعلى العكس من **جلينجارى جلين روس** التى تصور أخلاقيـات العمل بطريقة مـكشوفة من خلال شخصيات بائعـين ، فإن **الجاموس الأمريكى** تهاجم الأخلاقيات المشوهة للرأسمـالية الأمريكية بشكل استعارى : لصـوص صـغـار يتـفـوهون بمفـردات عن المشاريع الحرة داخل فـراغ أخـلاقى . ولم تعـد الكلمات مـثبتة فى تركيـب مفهومى ، ولا نظام للقيم يصبغ الكلمـات بمعانى مستـترة . إن اللغة لا تدوى ولكنها تتكاثر فقط . وقد لاحظ روبرت ستورى Storey أن :

إن صنع أمـريكا مـامـيت قـائم على عـمل لغـوى ، عفـوى وأنيق وسـريع والكلام الذى يقال على انفراد والذى يزركش حواره (مقدر له بلاشك أن يصبح مشهـوراً مثل وقفات الصمت عند بنيتـر) يوحى بعقول تمقت بشدة الفراغ اللغوى والتى تعمل فى كل المستويات على نشاط اللغة نفسها .

ومثل الجثة فى **اميديه** لأيونيسكو ، تتمددوتتسع اللغة لكى تملأ أى فراغ . وتبدو شخصيات ماميت غير قادرة تقريبًا على **اختيار** كلماتها ، الكلمات التى تتدفق منها، مهضومة بالكاد ومترابطة بالكاد . والحوار التالى هو مثالى محورى على التمزق بين الأخلاقيات الشخصية وأعمال البر والتقوى التقية البلاغية عند العامة ، أو ما يطلق عليه بيجسبى "ماضى أمريكى مسلوب لبلاغته ولكن مرفوض كمصدر للقيم"

تيتش : هل تعلم ما هو العمل الحر ؟

دون : لا . ماذا ؟

تيتش : الحرية ...

دون : نعم ؟

تيتش : حرية الفرد ...

دون : نعم ؟

تيتش : مباشرة أى سلوك قذر يراه مناسبًا .

دون : آه . هاه ...

تيتش : لكى يؤمن فرصة شريفة فى الربح . هل أنا خرجت عن الخط ؟

دون : لا .

تيتش : هل هذا يجعلنى شيوعيًا ؟

دون : لا .

تيتش : الدولة مؤسسة على هذا ، يا دون . أنت تعرف هذا ... وبدون هذا فإننا مجرد حيوانات فى البرية .

دون : نعم .

تيتش : جالسون حول نار مخيم فارغ .

والعزل الشديد لهذه الشخصيات عن لغتها ، وتفكك كل الترابط الأخلاقى فى المناقشات التى تقدمها هو شىء ينذر بالخطر . لقد رشحت قيم ورطانة وتعبيرات السوق لغتها وأكلت الأساس الأخلاقى للعمل . ولا يدرك تيتش ودون فراغ اتصالهما. وما هو أسوأ فإن القدرة على التلاعب بالمفاهيم ذات المعنى يعطيها الانطباع بالمشاركة فى وحتى تأييد المعتقدات الأساسية لليبرالية الأمريكية . وهى لا تستطيع التفكير أبعد عن عالمها الكلامى الممزق ، ولكن من خلال هذه الشظايا المتباعدة ، فإنهما يبحثان بشكل متكرر وراء إعطاء معنىً لعزلتهما الأخلاقية والشخصية . والكلام على أية حال هو نشاط يحاكى الاتصال وعلى الرغم من أن كل محاولة تقريبًا للاتصال

تؤدى إلى الارتباك والعدوان ، فإن شخصيات ماميت لا تستسلم . فهى تحب أن تؤمن، كما يقول دون ، "إننا بشر . يمكننا التحدث ، ويمكننا التفاوض ويمكننا **هذا**..." ولكن مع "هذا" فإن قدرتها على التفاوض ومدى إنسانيتها ، عاطلة .

وتدمج ذروة المسرحية بقوة العنف اللغوى والجسدى ، مبينة تعادلهما الواضح. ويحدث انفجار القوة الوحشية فى نفس الوقت مع تمزق الكلام الواقعى . وينتظر دون وتيتش شريكهما الثالث ، فليتش ، لكى "يدخلون" و"يبدأون الهجوم". ولقد تأخر الوقت ولم يظهر "لابد من جلده بالسياط" (ص ٧٢) . وبدلا من ذلك يعود بوب بأخبار مفادها أن فليتش قد أصيب ويرقد فى المستشفى . ويقرأ دون وتيتش فوراً معانى متعددة فى هذه العبارة - خيانة / مؤامرة ويهاجمان بوب ملقين باللوم عليه . ودفاع بوب الوحيد هو الكلمات المكررة : "اننى **أتيت** هنا". ويستجوبه دون وتيتش ولكن ارتباكه وتراجعه يزيدان من شكوكها . ولأنه وجد نفسه فى حيرة يبحث عن كلمات تكفى للتعبير عن إحباطه المكبوت ، ينتزع تيتش فجأة شىء قريب منه ويضرب به بوب على جانب من رأسه . ويسقط بوب على الأرض والدماء تسيل من أذنه . وأخيراً وهو شبه واعى يعترف - "أستحق ذلك" - وأنه قد كذب بخصوص تحديد مكان جامع القطع المعدنية فى ذلك الصباح ، قال هذا فقط لكى يسر دون . ويخدم هذا الاعتراف "مشروعهم" الكلى بشكل سخيف مثل اللغة التى استخدمها تيتش ودون للدفاع عنه . ومع خشبة المسرح المخضبة بالدماء الآن ، وحتى وهم التفكير العاطل ، يصبح تيتش ولغته خارج السيطرة تمامًا . ويدمر تيتش الدكان بشدة بينما ينطق بقائمة

من الشعارات المتباعدة - والتى لم تعد تشبه الكلام الطبيعى ، ولكن تشبه أكثر الكلام غير العقلى :

حياتى اللعينة كلها

العالم كله

ليس هناك قانون

وليس هناك صح وخطأ

فالعالم أكذوبة

وليس هناك صداقة

كل شىء سىء (صمت)

كل شىء معلون

جميعنا يعيش مثل أهل الكهف (صمت)

اخرج هناك . هناك كل يوم (صمت)

وليس هناك شىء . (صمت)

أعذب نفسى (ص ١٠٣ - ١٠٤)

إن انهيار تيتش اللغوى - وابتهاله المختصر والمسعور بسبب التهم التى يشعر بها بشدة يجعل اللغة غير واقعية . وينبهنا استخدام ماميت للحروف الكبيرة هنا إلى حقيقة أن هذا لم يعد كلام محادثة : لقد دخلت لغة تيتش الشكل البنوئى . ولأنه مدفوعًا مدفوعًا إلى حدود قدرته فى الشعور واستخدام اللغة ، ينفجر تيتش فى افتراضات متفرقة وسلبية والتى تشهد على فراغه الروحى والمفهومى . ولا توجه التهم الشديدة ضد أى أحد على وجه الخصوص . فإنها تقريبًا ميتافيزقائية وتنتقد الغرابة والتفاوت العنيف بين الاحتياجات الإنسانية - الاتصال ، والحوار ، والفهم - والفقر اللغوى والأخلاقى الذى يعوق الحصول عليها .

وتنتهى المسرحية ببوب ودون وحدهما على خشبة مسرح دمرت وهما ينطقان بكلمات اعتذار وغفران ليس لها معنى ومتداخلة ، يسحبان سويًا فى قيد هش ، وهما مجروحان وبلا جدوى مثل الأشياء المتناثرة التى تحيط بهما .

أما **جلينجارى جلين روس** فهى أكثر تعقيداً ، بل وأكثر تدميراً من **الجاموس الأمريكى** . وبسببها حصل ماميت عام ١٩٨٤ على جائزة بولتيز - Pulitzer Prize وأسست سمعته كاستاذ فى عرض الواجهة المراوغة العامة التى تحتضن وتكشف عن الفراغ الأخلاقى الأمريكى . ومثل **الجاموس الأمريكى** ، تدور حول تنقية الأخلاق الفردية والاتصال الشخصى بواسطة قيم العمل . ومثل **الجاموس الأمريكى** أيضًا ، فهى مسرحية لغوية بشكل ظالم حيث يقدم العنف والتشويه من خلال لغة غامضة ومحدودة جداً .

ومع ذلك فقد تحركنا درجة إلى أعلى فى السلم غير الاجتماعى تمامًا فى تصوير الطبيعة المنحطة انسانيًا عند ماميت . وهى ليست مسرحية عن لصوص صغار غير قادرين على تنفيذ سرقة غير مترابطة ، فنحن الآن قد مررنا بتجربة بائعى عقارات فى الأربعينيات والخمسينيات من عمرهم والذين يستطيعون أن "يتخلصوا من مكتبهم الذى يعملون له . وكما هو الحال فى **الجاموس الأمريكى** ، يتم رؤية العمل الاجرامى ومناقشته بنفس الرطانة التجارية والتى من خلالها تتم العلاقات الشخصية وعلاقات العمل . وغرائب **الجاموس الأمريكى** يكملها هنا الرطانة والمفردات الفتية الشديدة ، وهى تقريبًا لغة "شفرة" فى البيع والتى تصيب بالاحباط وتجذب الجمهور إلى عالم مغلق . وتفتتح المسرحية بالاشارات المحيرة الآتية :

ليفين : چون ... چون ... چون . وهو كذلك . چون . چون . انظر : ... كل ما أقوله ، انظر إلى لوح الخشب ، انه يقذف ... انتظر، انتظر ، انتظر ، إنه يقذف بها بعيداً ، إنه يقذف بالرصاصات بعيداً .. كل ما اقوله ، انك ستبرد الرصاصات... كل ما اقوله ، ضع سدادة على الوظيفة . هناك أكثر من رجل واحد من أجل الـ ... ضع... انتظر لحظة ، ضع شخصًا خبيراً هناك... وراقب ، والآن انتظر لحظة، وراقب أكوام الدولارات .

وليامسون : يا شيلى ، لقد فجرت الأخيرة ...

ليفين : لا يا چون. لا. دعنا ننتظر... واحدة ألقيت بها ، وواحدة أغلقتها...

ليڤين : ... عندما كانت المرة الأخيرة ، خرج هو على كرسى . مسابقة فى البيع . شىء مضحك . الطقس فى الخارج بارد الآن ، يا چون إنه نادر . النقود نادرة...

وليامسون : ... ان الرصاصات الساخنة تخصص حسب لوح الخشب أثناء المسابقة. فترة . أى فرد يصيب خمسين فى كل ...

ليڤين : شىء سخيف . شىء سخيف . انك لا تنظر إلى النسبة المئوية الملعونة. إنك تنظر إلى المجموع ...

وتبقى المصطلحات خلال المسرحية ، وتتكرر "تطرق ويعاد طرقها" كما يقول ماركوس ، حتى يقع الجمهور فى شرك عالم بلا نوافذ من "الرصاصات" و"الملايات" و"المقاعد" و"الألواح الخشبية" و"الطلقات" و"أكوام الدولارات" و"الإنغلاق" وهو عالم محتوى فى ذاته تمامًا ، وفى نفس الوقت يعكس عالم الجمهور . والشعار الذى يقدم به ماميت المسرحية هو "دائمًا كن مغلقًا" و"أقصى المبيعات"هى التى تضغط على الشخصيات للسرقة لكى تحصل على "الرصاصات" (عناوين الزبائن الخطرين) والتى من خلالها ربما يبيعون ("يغلقون") عقارات وهكذا يحصلون على مكانة أعلى فى النظام الهرمى ("لوح الخشب") فى مسابقة الشركة . وتختبر هذه المسابقة قدرة البائعين على البقاء حيًا. فالفائز يحصل على سيارة كاديلاك، والثانى طقم سكاكين،

أما الخاسرون فسوف يفصلون . ويدعى ماميت بأن الجريمة هى عنصر متوارث فى مثل هذا العمل . ومستفيداً من خبرته كوكيل عقارات سابق ، يشرح ماميت بطريقة ماكرة أن الزبون المحتمل "يسمى **رصاصة** - بنفس الطريقة التى يسمى بها مفتاح اللغز فى جريمة ما **رصاصة** - بمعنى أنه قد يقود إلى المشتبه فيهم ، والمشتبه فيهم فى هذه الحالة هم مرشح **محتمل**" . وصورة البائع كمخبر يصطاد "المجرمين" تتطور فى حوار المسرحية وأيضًا فى أنقلاباتها الأخلاقية ، ويتحدث ليفين وهو البائع المتوحش ذو الخبرة عن وظيفته بتعبيرات عادة ما تربطها برطانة الشرطة :

> ليفين : لا يمكنك أن تتعلم ذلك فى مكتب ... لابد أن نتعلم هذا فى الشارع . لا يمكنك **شراء** ذلك . لابد أن **تعايشه** ... لأن شريكك **يعتمد** عليه ... شريكك **يعتمد** عليك ... لابد أن تذهب **معه ولأجله** ... أو تصبح معلونًا ، أنك **ملعون** ، لا تستحق أن توجد...

والزبون الموجود هو الفريسة التى تطارد خلسة هناك "فى الشوارع" وعلى البائع ، آخر "السلالة المحتضرة" **للرجال** الحقيقيين - كما يخبر روما (رجل قاس جداً ، ولهذا فهو الأول على اللوحة) عليه أن يوقع بفريسته من خلال الحديث فقط .

والقيام بالحديث الذى هو بالفعل فى **الجاموس الأمريكى** يعامل بشكل مبهم من قبل الشخصيات أنفسها ، يتطور هنا إلى تعبير انقصامى : أن "تتحدث" معناه أن **تتصرف** والحديث هو القوة ، **والرجال** يعرفون كيف "يتحدثون". وعندما يخرب وليامسون ، مدير المكتب بيعة مهمة لروما بالكلام المغلوط ، بعدم "تكلم اللعبة" يهاجم روما ذكورته :

روما : أيها الغبى الأحمق . أنت ، يا ويليامسون ... أننى أتحدث إليك ، أيها السافل ... لقد كلفتنى ستة آلاف دولار (صمت) ستة آلاف دولار . وسيارة كاديلاك ... أين تعلمت تجارتك أيها الغبى الأحمق. أيها المعتوه . من الذى أخبرك أنك تستطيع العمل مع الرجال ؟ ... فأى شخص فى هذا المكتب يعيش على فطنتهم ... إن ما استأجرت من أجله هو أن تساعدنا ... أن تساعد الرجال الذين يخرجون لمحاولة كسب قوتهم . أيها الجن . أيها رجل الشركة... أيها الطفل الغبى ... (ص٥٦ - ٥٧) .

إن الأغبياء والجن والأطفال ليسوا قادرين على "الحديث" وليس لديهم مكانًا يعملون فيه مع "الرجال" . و"الكلام" فى ضوء هذا الاستخدام يتعارض مع ساكن الحدود ذا الطابع الفردى ، رجل الأعمال متدلى اللسان الذى "يعيش على فطنته" مع الجلوس فى المنزل، "رجل شركة" متخنث . وكما هو الحال مع قطعة النيكل التى عليها رأس الجاموس والتى تحرك صور الماضى الاسطورى لأمريكا ، فإن هذا الوصف ، أيضًا ، يناقض بشكل ساخر الصور الأصلية للذكورة ("آخر السلالة المحتضرة") مع واقع هؤلاء الباعة المتمركز ذاتيًا والذى بلا صورة . وفى مشهد سابق ، يهاجم ليفين أيضًا افتقار وليامسون إلى خبرة الشارع عند الرجل ، وفي نفس الوقت يوضح المعنى الثانى "للحديث" :

وليامسون : ... إن وظيفتى هى أن أرشد تلك القيادات ...

ليـڤـين : ارشادات القـيادات ... ارشـاد القـيـادات . يـا للعنة ، مـا هى الحافلة (الأتوبيس) الذى نزلت منه ، إننا هنا لنبيع . اللغة على ارشـاد القـيــادات . مــا هذا الحـديث ؟ مــا هـذا الحـديث ؟ أين تعلمت ذلك؟ فى المدرســة ... (صــمت .) هـذا "حـديث" يا صـديقى ، هذا "حديث" . إن وظيـفتـنا هى أن نبـيـع . أنا الرجل الذى يبيع . وأحصل على زبالة . (ص٥) .

ويعارض ليڤين الحدث (الحديث الذى يبيع) مع المعنى الآخر "للحديث" الذى تطور فى المسرحية : الحديث مثل "هراء هراء هراء" (ص ١٣) حديث منفصل عن التصرف ، حديث كنظرية ، كفكرة . ويتأذى ليڤين من عبارة وليامسون "إرشاد القيادات" لأنه ليس تعبيراً تصرفيًا – ولأن وليامسون يستخدم هذه العبارة "المتعلمة" لإبعاد ليڤين . ويتطور التناقض بين "الحديث" والحديث بشدة فى المحادثة الإستراتيجية بين موس وأروناو ، وهما بائعان فاشلان بم يعدا "على اللوحة" ويتطرق موس إلى فكرة السطو على مكتبهم وسرقة القيادات والتى سوف يبيعونها بعد ذلك إلى وكالة منافسة:

أروناو : ... هل تتحدث بالفعل عن هذا ، أو أننا مجرد ...

موس : لا ، نحن مجرد ...

أروناو : نحن مجرد "نتحدث" عنه .

موس : إننا مجرد نتكلم عنه . (صمت) كفكرة ...

أروناو : لسنا نتحدث عنه بالفعل .

موس : لا .

أروناو : التحدث عنه كـ ...

موس : لا .

أروناو : كسرقة ...

موس : ... انني قلت "ليس بالفعل" المؤسف انك تهتم ، يا چورچ ؟ اننا مجرد نتحدث ...

أروناو : هل نحن ؟

موس : نعم (صمت)

أروناو : لأن ، لأنك تعلم ، إنها جريمة .

موس : حقًا . إنها جريمة . إنها جريمة . وهى آمنة جداً أيضًا .

أروناو : هل أنت بالفعل **تتحدث** عن هذا ؟

موس : حقًا (ص ١٨ - ١٩) .

ويرضى أروناو ، الرجل الضعيف ، أن "يتحدث" عن السرقة - "لا ضرر من الحديث" كما تقول شخصيات كروتز - ولكن ليس بالفعل **التحدث** عنها . إن "التحدث بالفعل" يعادل التصرف كما يكتشف ذلك أروناو فى الحال . وعندما يخبره موس برطانة أن "بالنسبة للقانون ، فأنت شيء كما لى". ويجب أروناو "... لقد جلسنا بتناول **عشاؤنا** ، وهنا أنا **مجرم** ..." (ص ٢٣) إن الحديث ليس بريئًا . وبالنسبة لهذه الشخصيات والتى ليس لديها استخدام للكلمات ، التى لا تحرك أو تتلاعب ، فإن المشاركة فى الحديث تعنى القيام بمخاطرة .

موس : ... فى الداخل أو الخارج . أخبرنى ، أنت فى الخارج تتحمل العواقب .

أروناو : أتحمل .

موس : نعم (صمت)

أروناو : ولماذا ذلك ؟

موس : لأنك استمعت . (ص ٢٣) .

إن بائعى مـاميت "يخرجـون إلى هناك لمحـاولة كسب **قـوتهم**" من خـلال الكلام . والنجاح معناه النجاح فى البيع ، وكما يقول ليڤين أن "نولد عائد الدولار الذى يكفى **"لشراء"** الأسلاك التى لابد أن تباع بعد ذلك (ص ٦) . وليس هناك هدف أبعد من البيع ، ولا حاجة أبعد من النجاح . ويبنى ليڤين اسطورة حول نجاحه الأول كبائع . ومثل ليلى لـومـان عند أرثر ميلر ، يعيد خلق ماضيًا حيث كان أصحاب الوكالة **"يعيشون** على العمل الذى قمت به" (ص ٧) . ومع نهاية المسرحية يبدو ليڤين فى النهاية وقد استطاع أن ينهى صفقة ويشعر بالنشاط فى لبيعه صفقة خاسرة " فقد "باع" "هاريت وهراء هراء نايبورج" "شىء لا **يريداه**" (ص ٤٤) . ويكرر ليڤين حديثه إلى روما واصفًا كيف سيطر عليهما بقوته البلاغية حتى أخيراً أعطيا توقيعهما ، يا ريكى . لقد كان **عظيمًا** . وكان الأمر يشبه أنهم جميعًا قد ذيلوا مرة واحدة ... وهم ، أقسم بالله ، أنهما نوع من **السقـوط بلا إدراك** . وهو يصل ويأخذ القلم ويوقع ..." (ص ٤٢ - ٤٣) . وانتصار ليڤين الذى يحكى مرة أخرى بتعبيرات بطولية ساخرة ، مثلما فى هزيمة المشتبه فيهم ، أى الزبون . وعندما يخبره موسى " لا أريد سماع قصصك الملعونة عن الحروب" (ص ٣٨) ، يتضح المعنى المتضمن : كل عملية بيع هى معركة ، وسلاح المنتصر - مثل الذى يمتلكه جولدبيرج وما كان عند بينتر هو لغته.

وفى مسرحيات بينتر (الذى تتم مقارنته غالبًا مع ماميت ، والذى تهرى له هذه المسرحية) فإن الرطانة والتعبيرات اللغوية عادة ما تكون وسيلة ترهيب ، وهى هنا

نفاية وجوهر اللغة . ولا يوجد مصطلح آخر فى هذا العالم : لقد غزا علم مصطلحات العمل واستعمر عقول شخصيات ماميت . وحتى الألفة يتم التعبير عنها بمصطلحات العمل . وعندما يحاول روما أن يقنع زبونًا ما بمقدرته على اتخاذ قرار يتعلق بالشراء والبيع بمفرده ، على الرغم من عدم موافقة زوجته ، فإنه يصف روابطهم الزوجية بأنها مثل "العقد ... عليكما أشياء معينة تفعلونها **سويًا** ، بينكما **رابطة** ..." (ص ٥٥). وعلى الرغم من الوعى بحاجة ما غامضة ولم تلبى داخلهم ، فإن شخصيات ماميت ليست قادرة على الألفة الحقيقية أو العاطفة . ويكتب بيجسبى أن "المشكلة هى أنهم قد سلبوا اللغة من حاجتها الخاصة والإنجاز الذاتى ونشروها من أجل الخداع والخيانة لدرجة أنه لم يتبق لديهم أى كلمات يمكن أن تعبر عن مشاعرهم". إن اللغة لها وظيفة واحدة فقط : توليد الفوائد . إن الأخلاقيات هى نتاج فرعى للمكسب . إن سرقة ملفات الشركة تعنى جريمة سرقة ، وخداع الزبون ، وبيع أراضى غير نافعة لضحايا ضعفاء .. كل هذا ببساطة عمل جيد . وفى مثل هذا العالم يعتبر الكلام خيانة . والحديث هو أن تصبح شريكًا فى جريمة ، والاستماع يعنى أن يشار إليك ضمنًا ("لأنك استمعت") ، إن الكلمات تستطيع فقط أن تشترى وتبيع ، وهم يبيعون الثقة والصداقة بسهولة تمامًا مثل الأرض.

إن **جلينجارى جلين روس** هى دراسة للخيانة ، ويرسم كل حوار خريطة للتلاعب اللغوى ، وليس هناك أى شىء يمكن تصديقه ولا يوجد إخاء - وليس حتى الإخاء المشهور بين اللصوص . وعندما يحاول موسى إقناع أروناو بسرقة الملفات معه ، يعد

باقتسام الربح "نصف ونصف" . وفيما بعد عندما يضبط فى حالة تضارب ، يعترف:لقد كذبت ... وهو كذلك؟ إن غايتى هى عملى" (ص ٢٣) . ويقترح روما الذى من المفترض أنه معجب بليڤين أن يخرجا على "مقاعد" مع بعضهما و"يقسمان كل شيء من المنتصف" (ص ٦٣) . وبعد ذلك يخبر ويليامسون من وراء ظهر ليڤين: "اشيائى هى **ملكى** ، مهما الذى **يحصل عليه** ، سأخذ النصف ... هل تفهم ؟ اشيائى هى ملكى ، واشيائه هى ملكنا" (ص ٦٤) .

ولا توجد فى مسرحيتى **الجاموس الأمريكى** و**جلينجارى جلين روس** شخصية محورية أو "بطل" . فكلتا المسرحيتان تقدم صور جماعية من الشخصيات المتداخلة ، التى تتقاسم "عالم تفكير" غير مفهوم ولكنه محسوس بوضوح . ولغتها وإشاراتها وقيمها ورغباتها نتاج اجتماعى : ليس تعبيراً عن إرادة فردية . وهناك إحساس فى **جلينجارى جلين روس** بأن الكلمات المتاحة للشخصيات محددة مسبقًا ومجهزة وتنتقل عدواها مسببة حماقة تتعدى فهم أو سيطرة الشخصيات . والكل يشارك فى نفس البذاءات غير المفهومة ، نفس المفردات المحدودة والرطانة المتكررة . وهذه تقريبًا تبدو أنها **تسبقهم** وتشكلهم . فنحن نقابل ستة بائعين فى **جلينجارى جلين روس** ، ونسمع عن نصف دستة آخرين . ومع ذلك يبدو أن الجميع قد نزلوا بالكلمات عند رغباتهم أو إلى ما يسميه بينچامين وورف "تكيف" ، التركيبات غير الواعية بلغتهم المحددة وعالم التفكير عندهم . وطبقًا لوورف فإن هذه الأنماط هى سابقة على الوعى ومحددة شفافيًا : "إن السلوك ذات المغزى تحكمه أنماط من خارج بؤرة الوعى الشخصى."

ويقارن وورف "التكيف" (التركيب) بـ "اختيار الكلمة" ويجادل بأن الأول "دائمًا ما يطغى على ويتحكم فى الأخير" . وربما يشير ماميت إلى هذه القاعدة أكثر من المرجع عندما يدعى أن إيقاع لغتنا "يحدد بالفعل الطريقة التى نتصرف بها" وتأكيد ماميت على الإيقاع ، وعلى النمط الشفهى للكلام الذى يمكن الشخصيات من أن تتجاهل تناقضات المفردات، حتى الكلام الفارغ ، يبدو هذا التأكيد أنه يترجم بطريقة بديهية أفكار وورف إلى نثر ملموس - وهو أساس فى إحداث الإحساس بالحتمية فى مسرحياته . وهذه الوسيلة ، الشائعة فى كل الشخصيات ، تتوازى مع استخدام كروتز المتكرر "لفراغات المعنى" وفترات الصمت . وكلاهما يجرد اللغة من الخاصية الشخصية ويضعانها فى بيئة اجتماعية . وهكذا فإن تضمينات ماميت ، مثل كروتز ، وبوند تذهب وراء المثال الفردى . فيرسم ماميت صورة لثقافة تكون فيها لغة الاستغلال والخداع هى الرفيق الحتمى لمفهوم النجاح الذى هو مادى تمامًا ويرتفع فقط نحو المكسب الشخصى .

ومن الصعب أن "نحب" هذه الشخصيات . ويعطينا بوند فى **المنقذ وحفلة زفاف البابا** ، يعطينا لين وسكوبى اللذان نستطيع أن نتماثل معهما ، ونشفق عليهما . ويمتلك كروتز أيضًا شخصيات تحركنا : قسب وبيبى هما شخصيتان قد نهتم بهما بالتأكيد ومع ذلك فإن ماميت بلا شفقة . وبالرغم من بؤس شخصياته الواضح ، فإنها معدية بكل ما فى الكلمة من معنى ، ومدفوعة بدناءة حتى أنها توقظ فينا الإشمئزاز أكثر من الشفقة . وهذا ينطبق بشكل خاص على **جلينجارى جلين روس** حيث يتضافر القصور اللغوى مع`الانحراف الاخلاقى فى نسيج واحد . كما يقول ماميت فإن هذا يولد الوحشية التى تهدد المجتمع بأسره بالخطر الداهم .

الفصل الخامس

التصارع مع اللغة : "راسا براس"

إن مسرحية إدوارد ألبى Albee **من يخاف فرچينيا وولف** ؟ ومسرحية سام شيبارد Shepard **أسنان الجريمة** هما مثالان للمسرحيات التى تستخدم فيها اللغة بين اثنين من المقاتلين كوسيلة وكسلاح : اللغة مع القوة للتدمير ولكن أيضًا للإبداع وإعادة الاختراع. وتركز هاتان المسرحيتان المختلفتان جداً على اللغة كتفاعل وعلى الأسلوب كهوية . وتنزل اللغة إلى معركة وجهًا لوجه ؛حتى الموت" وتمتد إلى عمل من الإبداع وتأكيد الذات . وفى كلتا المسرحيتين تتطور العلاقات ليس من خلال ، ولكن **داخل** اللغة ، وتتساوى السيطرة اللغوية – من خلال الاستعارة والصورة المسرحية – مع الشجاعة الجسدية . والشخصيات والمؤلفون على وعى كبير بالكلمات التى يستخدمونها من أجل الفوز .

وعند ألبى نجد أن چورج ومارثا واعون باللغة على غير العادة – بالنسبة لزوجين دراميين واقعيين . وهما يناقشان بشكل استحواذى كلماتهما ، ويتشاحنان على إسلوبهما اللغوى ، يفوزان أو يخسران فى ألعاب اللغة كما لو أنها كانت حقائق ملموسة . ويعتمد نظام الاتصال عندهما بدرجة كبيرة على الخيال اللغوى والرغبة فى السيطرة اللغوية . ويصل هذا النشاط اللغوى إلى ذروته مع اكتشاف أن ابنهما ، موضوع عدوانهما اللغوى ، هو نفسه اختراع يمنح الحياة ويكبر ويربى داخل اللغة .

وتظهر مسرحية ألبى المملوءة بالذم والحقد والانتقام اللغوى الذى هو أولاً وقبل أى شيء سطحى. وقد رشح چون جاسنر Gassner وچون ماسون Mason المسرحية لجائزة بوليتزر Pulitzer عام ١٩٦٢ ، وعندما رفض مجلس المستشارين توصياتهما من أجل هذه "المسرحية القذرة" ، استقال كل من جاسنر وماسون من عملهما كأعضاء فى لجنة تحكيم الجائزة . وبالرغم من الغضب فإن (من يخاف فرچينيا وولف؟) قد نالت جائزة نقاد دراما نيويورك وجائزة تونى Tony كأفضل مسرحية لموسمى ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ، وحققت نجاحًا شعبيًا واستمر عرضها على برودوى لعامين .

أما حياة شيبارد العملية فقد جرت خارج مسرح برودوى المعتاد . وهو واحد من جيل من كتاب المسرح الأمريكان الذين منحوا مسرح "الجماعات المتطرفة فى الآراء" حياة جديدة وفتحوا خشبة المسرح على لغة درامية جديدة . وقد كتب شيبارد أكثر من أربعين مسرحية ، نالت إحدى عشرة منها (بما فيها أسنان الجريمة ، ١٩٧٢) جوائز أوبى Obie ، وفى عام ١٩٧٩ فاز بجائزة بوليتزر Pulitzer عن مسرحيته **الطفل المدفون** . ويتنافس المحاربون والمغنيون ذو النزعة المستقبلية عند شيبارد فى **أسنان الجريمة** يتنافسون على "النجومية" ويتعاركون "رأسًا برأس حتى يموت واحداً" من خلال اللغة فقط . ويمثل هوس Hoss وكراو Crow جيلين وأسلوبين فى التعبير والتجربة. ومثل **من يخاف فرچينيا وولف** ؟ تطور **أسنان الجريمة** شفرات لغوية متعددة ، وأحاديث تحدد الواقع وتتنافس مع بعضها البعض من أجل السيادة . وعلى العكس من

ألبى ، لا يتظاهر شيبارد بالواقعية الدرامية . ويخترع عالمًا ولغة من خلال الاستغلال الخيالى لرطانة وتعبيرات الثقافة الشعبية ويؤهله بالشخصيات التى تثير البيئات المتفرقة فى الأساطير الأمريكية الشعبية .

إدوارد ألبى Albee :

من يخاف فرجينيا وولف ؟

فى هذه المسرحية يعزى ألبى الاعتداء اللغوى إلى حجرة المعيشة البرجوازية المهيأة جيداً كما يبدو ، التى رسمها أوجست سيترينديرج August Strindberg أولا فى **الأب** ، فى **الدائنون** أو فى **رقصة الموت** . ويعتبر چورچ ومارثا أحفاد الأزواج المتشاحنين عند سيترينديرج ، ويستمرا فى "حوارات القسوة" حسب صياغة روبى كوهن Cohn – مستخدمين استراتيچية مشابهة من الكر والفر ، محدثين جروحًا من خلال الانكشاف والتعريض مسببن غيظًا وساخرين وهم "يضربون أرجل بعضهم البعض، ووجوهم جميعًا حمراء وهم متورطون" (كما يقول چورچ) من خلال الكلمات وحدها . مثل الكابتن ولورا فى **الأب** ، ينقل چورچ ومارثا معركتهما إلى حدود خطيرة ، " السم الذى يقطر (...) " فى أذن بعضهما البعض ، متعاركين "حتى الموت". وتحدد "معارك العقل" عند سيترينديرج مستوى واحد لمسرحية ألبى . ولكن نكهتها وحداثتها ، وتجاوزها الشديد ووعيها الذاتى اللغوى ، كل هذا يشير إلى تأثير آخر : الفاسق **الملك**

أوبو Ubu لألفريد چاري Jarry . فمع چاري تصبح الكلمات أشياء في لعبة . منعكسة ذاتيًا ، مخترعة ، ومنحرفة بطريقة بهيجة ، وكلاهما صادم الإحساس (على الأقل ، عندما عرضت على خشبة المسرح بطريقة أصيلة) ولفتا الانتباه إليهما مثل الأعمال التي تستطيع أن تكسر قوقعة التقاليد . إن أوبو - تلك الخدعة الأدبية ذو الفم القذر والذي حيويته وفكاهته مع فرشة التواليت ، والذي شهيته وطموحاته وقذارته اللغوية تحدت كل من تقاليد المسرح ونفاق الأخلاق البرجوازية - يشكل أساس كثير من الوحشية وتجاوز چورچ ومارثا . وكما هو الحال مع أوبو ، فإن لغتهم هي غالبًا متفجرة ومنعشة مع سوقية كمقياس للخيال . ويعربد چورچ ومارثا في تجاوزاتهم : فهما يستمران بدون أسباب وفي الحقيقة بدون واقعية - في آلام احتضار طقوس لغوية قاتلة .

ويربط ألبي ما بين التدمير الصبياني والمنعكس ذاتيًا للغة چاري المتفجرة إلى درجة من الشدة المميتة والطبيعة الشريرة الواقعية لصراعات السلطة الشخصية لسيتريندبرج. وفي **من يخاف فرچينيا وولف** ؟ فإن "القتل" لم يعد يصطدمنا فقط . بل أصاب إيماننا بالاتصال اللغوي . وعندما تندفع مارثا لغويًا ، فإن التأثير يصبح جارحًا بشكل عميق ، تاركًا "دماء في فمها" (ص ٢٠٨) . "سفك دماء ... بلا هدف"(ص١٩٣) ، هكذا يطلق عليها نيك ، وهو مذعوراً من الوحشية التي تتعدى قضيتهم الظاهرية وتحول اهتمامنا نحو اللغة نفسها .

وتتكشف حبكة المسرحية على طول خطين متوازيين . فعلى السطح ، لدينا مسرحية تقليدية من ثلاثة فصول تدور أحداثها فى حجرة معيشته شبه طبيعية "المنزل فى الحرم الجامعى لكلية نيو انجلاند الصغيرة" المسماه بنيو كارثيدج New Carthage ويمتد العمل من الثانية صباحًا حتى فجر صباح الأحد ويتضمن أربع شخصيات مرسومة بشكل شبه واقعى . وعلى هذا المستوى لدينا قصة الزواج التعس لزوجين فى منتصف العمر وهما چورچ أستاذ التاريخ المشارك فى كلية نيو كارثيدج وهو بلا طموح وتأملى "الشعر يغزوه الشيب" ، ومارثا ، ابنة رئيس الكنيسة ومؤسسها، وهى محبطة وسوقية وسكيرة . وعلى امتداد ثلاثة فصول ، فإن هذين الزوجين المصابين بالانحراف الجنس " يمارسان ... ما تبقى من فطنتهما" (كما يقول چورچ ، ص ٣٣ - ٣٤) ويتباهيان بالانحلال القبيح فى زواجهما أمام زوجين جديدين صغيرين من هيئة التدريس : وهما نيك Nick عالم الأحياء الأشقر والجذاب والواقعى، وزوجته هنى Honey متكلفة الابتسامة و"البسيطة إلى حد ما".

وبالتوازى مع هذه التفاصيل الطبيعية نجد منظراً طبيعيًا أسطوريًا : نيو كارثدج مع المعانى التى تضيفها مدينتها القديمة والتى احتوى نجاحها على بذور تدميرها ، وهو التدمير الكامل لدرجة أنه صار مرادفًا للشؤم وفى كتابه **انهيار الغرب** ، فإن أوسوالد سبنجلر Oswald Spengler مؤرخ القرن التاسع عشر والذى أعجب به وأشار إليه چورچ ، قد رسم خطا موازيًا بين كارثدج وأمريكا الحديثة مؤكداً على وجود عقم مشترك ومشيراً إلى مصير مشترك محتمل . ويضع چورچ نيو كارثدج داخل البيئة الأسطورية الأكبر لـ "اليريا .... جزيرة بينجوين ... چيمورة ..." (ص ٤٠) ، وهى

أماكن وهمية وأمال متفرقة ودمار . ويتحكم چورچ ومارثا فى الاستغاثات الأسطورية بأسماء تثير صورة أول زوجين فى البيت الأبيض فى أمريكا ، أب وأم "أرض الحرية" . وامتداداً لذلك ، يلمح سلوكهما إلى تفكك "حلم أمريكا" العقلى والأخلاقى ، والذى قد ألقى عليه بالوم ألبى فى مسرحيته السابقة التى أخذت ذلك الاسم . وعناوين الفصول الثلاثة - "المرح" و"التعويذة" - تجهزنا للأشباح والغيلان والتى تسكن چورچ ومارثا بشكل استعارى والتى سوف تطرد فى النهاية . وقد صمم ألبى فى الأصل أن يسمى المسرحية كلها "التعويذة" ، هكذا مؤكداً الإيقاع الشعائرى الذى يضعف الواقعية السطحية فى المسرحية فى كل من الحركة واللغة .

وترتبط الواقعية والشعائرية مع بعضهما البعض فى هذه المسرحية من خلال استراتيجية تأدية اللعبة . ويسمى چورچ ومارثا أربعة من ألعابهما - "إذلال المضيف"، "الحصول على الضيوف" "جهاد المضيفة" و"تربية الطفل" - ويعتبر استخدامها للجناس الاستهلالى إشارة مبكرة للبديهة اللغوية والتى هى من متطلبات الفوز . وهذه ألعاب قبيحة وغريبة تحتاج إلى حركة بسيطة وفقط وفرة من النشاط اللغوى . وحتى :إجهاد المضيفة" ، اللعبة الوحيدة ذات العلاقة المتبادلة جسديًا ، تتكون أساسًا من نشاط جنسى لغوى وبعد الخيانة الفاشلة ، سد من الحركة الارتجاعية الغلوية . إن الألعاب واللغة لا يمكن التفريق بينها فى **من يخاف فرچينيا وولف** ؟ وبعد أن خسر چورچ الجولة الأولى فى "إذلال المضيف" - وهى لعبة (ربما) تفضح ماضيه كقاتل لأبيه وأمه (حقيقة أو وهم؟) وتقوده لمحاولة خنق مارثا - يقول : "حسنًا ! هذه لعبة واحدة . ماذا

نفعل الآن ؟ (...) أقصد ، هيا بنا ! لابد أننا نعرف لعبًا أخرى ، من أنواع الكلية مثلنا ... والتى لا يمكن أن تكون الـ ... **حدود مفرداتنا** ، وهو كذلك ؟" (ص ١٣٨-١٣٩) ويعتبر تطابق "المفردات" مع "الألعاب" أساسيًا فى استراتيچية ألبى الدرامية خلال المسرحية .

ومن البداية ، يصف ألبى چورچ ومارثا من خلال أسلوبهما اللغوى المختلف . وتظهر مارثا أولاً كمستبدة وشديدة ، بينما يبدو چورچ أكثر سلبية وتحفظًا . وفى الصفحات الأولى القليلة فى المسرحية تقلد خط بيت دافيس Bette Davis المأخوذ من "ملحمة أخوان وارنر المعلونين" وتناصر چورچ بإيقاع أغنية حصانة "المسكين چورچى بورچى ءيتها الفطيرة المخدوعة" وتكرر فى تلذذ نسختها المعدلة عن أغنية ديزنى "من يخاف الذئب الشرير الضخم" التى قامت بتأديتها من قبل فى تلك الأمسية فى حفلة الكلية . ونقاشهما لذلك الأداء هو مثال أولى عن مفردات مارثا الجافة والمراهقة ، واستخدام چورچ للتحفظ والسخرية .

مارثا : ما الموضوع ... ألا تعتقد أن ذلك كان مضحكًا ؟ (فى تحدى)
اعتقدت أنها كانت صرخة ... صرخة حقيقية . ولم تعجبك ، ها ؟

چورچ : كنت على ما يرام يا مارثا ...

مارثا : لقد تجنبت الإحراج عندما سمعتها فى الحفلة .

چورج : لقد ابتسمت . ولم أتجنب الإحراج... ابتسمت ، ألا تعرفين ... لقد
كان الأمر على ما يرام .

مارثا : (تحملق فى مشروبها) لقد تجنبت الإحراج الملعون .

چورج : كان الأمر على ما يرام ...

مارثا : (قبيحة) لقد كانت صرخة !

چورج : (فى صبر) لقد كان الأمر مضحكًا ، نعم .

مارثا : (بعد لحظة من التفكير) لقد أصبتنى بالغثيان !

چورج : ماذا ؟

مارثا : آه ... أصبتنى بالغثيان !

چورج :(فكرى فى الأمر ... وبعد ذلك ...) ليس لطيفًا أن تقول هذا ،
يامارثا.

مارثا : هذا لم يكن ماذا ؟

چورج : ... شىء من اللطيف جداً أن نقوله . (ص ١٠٢ - ١٣).

ونلاحظ أن مارثا تعتبر "الصرخة" بالنسبة لچورچ "أمر مضحك جداً". وفى الحقيقة، ليس فقط القارىء ، ولكن چورچ ومارثا أنفسهما قد لاحظا اختلافاتهما الأسلوبية ، وفيما بعد ، أمام نيك وهانى (مرة أخرى بأسلوبهما) يناقشان تضمينات هذا الاختلاف :

مارثا : اعتقدت أن أحشائى سوف تنفجر ، فعلا ... اعتقدت فعلاً أن أحشائى سوف تنفجر من الضحك ، لم يعجب الأمر چورچ ... لايعتقد چورچ أن الأمر كان مضحكًا على الإطلاق .

چورچ : يا سيدتى مارثا، هل سنضطر أن نخوض فى هذا الموضوع مرة أخرى؟

مارثا : إننى أحاول أن أوبخك من خلال الفكاهة ، يا ملاكى ، هذا كل ما فى الأمر.

چورچ : (وقد نفذ صبره ، إلى هانى ونيك ، لا تعتقد مارثا أننى ضحكت بما فيه الكفاية . وتعتقد أنه إذا لم ... كما تضع الأمر برزانة ... إنه إذا لم "تنفجر أحشاؤك" فلن تكون سعيداً. هل تعرف؟(ص٢٥).

وهكذا يقلب چورچ المنضدة على مارثا بإحلال الموضوع الذى هو تحت النقاش **بالطريقة** التى يناقش بها . وبالتلميح ، فإنه يساوى بين مفردات مارثا الجافة وأسلوبها السوقى فى الخبرة .

ومن البداية ، يتم وضع أسلوب يركز - كما يشير چورچ ومارثا أنفسهما - على نفس الكلمات التى يستخدمانها ، وتبدو اللغة أقل من وسيلة اتصال لنقل المعلومات من كونها مقياس للعلاقات من خلاله يتم التقاوض على تعريف واقعهما باستمرار وبشكل عنيف . والسيطرة على ذلك التعريف ، وتحديد عما إذا كانت الأغنية "صرخة" أو "مضحكة جداً" وعما إذا كان "انفجار أحشائهما من الضحك" علامة على الحيوية أو السوقية ، معناه السيطرة على واقعهما . وتحدث معادلة السيطرة اللغوية مع السيطرة على الواقع داخل عدة نماذج تركيبية . وتنفجر الصراعات على الأسلوب المناسب الذى يجب استخدامه فى العبارة ، الاستخدام الصحيح للكلمة أو التركيبات النحوية المناسبة. وتسير الحوارات مع بعض التوقفات بينما يتم تفحص كل استخدام بوعى ذاتى . وبالضبط قبل وصول نيك وهانى ، فإن الاستعارة المركزية فى المسرحية ، الابن، يتم ذكرها من خلال چورچ. ومع ذلك فإن الموضوع يتغير مكانه من خلال جدال عن الطريقة التى يقدم بها :

چورچ : فقط لا تبدئى بما هو صغير وتافه ، هذا كل ما فى الأمر .

مارثا : الصغير والتافه ؟ الصغير والتافه ؟ ما نوع هذه اللغة ؟ ماذا تتحدث عنه؟

چورچ : الأشياء الصغيرة . فقط لا تبدئى بما هو صغير وتافه .

مارثا : إنك تقلد أحد طلابك ، يا إلهى ؟ ماذا تحاول أن تفعل؟ أى الصغائر؟

چورچ : فقط لا تبدئى بما هو صغير فيما يتعلق بالطفل ، هذا كل ما فى الأمر.

مارثا : ماذا تظننى ؟

چورچ : كثيراً – كثيراً جداً . (ص ١٨)

إن "الصغائر" هى لغة مسرحية من أجل مشهد قصير إما يعاد أو يحسن فى موضوع ما معروف – واستخدام ألبى لـ "الصغائر" هنا ، أول تذكير بالابن فى المسرحية، ينبهنا إلى طبيعة الابن الزائفة ، وإلى حالة وهم . ومع ذلك فإن مارثا لها رد فعل ليس على الموضوع (الابن) ولكن على أسلوب چورچ ، وعلى "نوعية اللغة" التى يستخدمها .

وفى كلا المثالين السابقين فإن الموضوع الذى تحت المناقشة بشكل ظاهرى – وهو روح الفكاهة عند چورچ وافتقار مارثا إلى التمييز – ينظر إليه من خلال أسلوب تقديمه. وتحل الطريقة التى يناقش بها الموضوع نفسه وتصبح مصدر النزاع . إن المشكلة التى لدى نيك وهانى – والقارىء حقًا – فى إضفاء الشرعية على واقع چورچ ومارثا تنتج عن هذه التنحية للحقائق أو المعلومات بواسطة شكل تقديمها . وتصبح "الحقيقة أم الوهم" صعبة التحديد بشكل متزايد . هل قتل چورچ فعلا أبيه وأمه ؟ هل رؤيته متعلقة بالسيرة الذاتية أو خيالية ؟ هل چورچ فعلا الرجل الوحيد الذى أحبته مارثا ؟ "حقيقى أم كاذب ، هاه؟" (ص ١٤١) ويبدو أن چورچ ومارثا يعتقدان أن

طبيعة الواقع تتحدد بواسطة صياغته . وعندما تخطىء مارثا وتظن أن نيك الوسيم هو عالم رياضيات ، يصحح لها چورچ بسرعة .

مارثا : ولذا ؟ إنه عالم أحياء . عظيم . إن علم الأحياء أفضل . إنه أقل غموضًا.

چورچ : مجرداً .

مارثا : غامضًا ! عويصًا (تخرج لسانها لچورچ) لا تقل لى كلمات ... (ص٦٣) .

ومعرفة الكلمات هى دليل على المهارة والسيطرة اللغوية . وإساءة استخدام اللغة ، فى هذه المسرحية ، يعد علامة على الضعف ويؤدى إلى خسارة فورية للقوة . وهذا يتضح تمامًا فى الفصل الثانى ، حيث يتنافس چورچ ونيك من أجل المكانة والعلو من خلال لعبة "الاعترافات" والتى تتضمن الجزء التالى :

چورچ : هل تعرف ما يفعلونه فى أمريكا الجنوبية ... فى ريو؟ هل تعرف؟ إنهم يصدرون أصواتًا ... مثل صوت الأوز ... إنهم يقفون فى حلقة فى الشارع ويصدرون ذلك الصوت نحوك ... مثل جماعة الأوز .

نيـك : بعض .

چورج : هم ؟

نيـــك : بعض ... بعض الأوز ... ليس جماعة ... بعض .

چورج : حسنًا ، إذا أردت أن تفهم الأمر ، فالموضوع يتعلق بعلم الطيور ، إنه قطيع ... ليس بعض ، قطيع .

نيـــك : قطيع ؟ ليس بعض ؟

چورج : نعم ، قطيع .

نيـــك : (مكتئب) أوه (ص ١١٣) .

ومحاولة نيك "إخبار" چورج بعض الكلمات هى طريقة للحصول على مكانة ، يفشل فيها . وتبقى المعرفة ، وهكذا القوة ، على چورج . ويفسح تعريف الكلمات الطريق إلى تعريف ما يتعلق بالقوة .

ولقد تلقى استخدام چورج ومارثا للغة قراءة غير عادية من قبل علماء الاجتماع بول واتز لويك Paul watz Lawiok وبيـڤـين Beavin ، وچاكسـون Jackson فى كتابهم **واقعية الاتصال البشرى :دراسة للأنماط التفاعلية ، علم الأمراض ، والتناقضات** . ويخصص المؤلفون فصلا كاملاً من دراستهم النظرية لتحليل الحركات اللغوية فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** وهم يرون العلاقة بين چورج ومارثا كنموذج

لنظام اتصالات خرج عن الخط . وبشكل مخادع يقرأون المسرحية كنظام تفاعلى ، الذى بالرغم من كونه نتاج لخيال ألبى ، فهو يعتبر "من المحتمل أنه واقعى أكثر من الواقعية" وقد اختار المؤلفون أن يحللوا **من يخاف فرجينيا وولف؟** بسبب حجمها المعقول ، والبيانات المستقلة (بمعنى أنهم لم يتأثروا بالباحثين) والاقتراب من العامة وهذه صفات صعب أن نجدها فى موقف اختبار للحياة الحقيقية . ويعترف اختيارهم بواقعية ألبى اللغوية وتركيزه على اللغة فى سياق شخص . ولابد أن نتذكر ، مع ذلك، أن المؤلفين يعاملون المسرحية ، "كحالة اختيار" من خلالها يدرسون علم أمراض الاتصال ، ليس كبناء أدبى . وكأدب ، فإن وقوع چورچ ومارثا فى الشرك داخل العنف اللغوى المتبادل ليس له ما يسبقه (بالضرورة) خارج الواقع . وتركيز ألبى الغريب على تفاعلهما اللغوى هو وسيلة أدبية مختارة بحرية وتهدف إلى اهتمام بالفكرة الرئيسية – وليس إلى وصف الأمراض . ولا يسأل واتز لويك والآخرون عن السبب الذى جعل ألبى يركز بشدة على الوحشية اللغوية المتقاسمة ، وما المعنى الذى يمكن أن يعزى إلى أبعادها فى النهاية ، وهم مهتمين أكثر بوصف كيفية العلاقة بين چورچ ومارثا وبتلخيص التركيبات التى يمكن بعد ذلك أن تعمم من أجل أغراضهم . ويعرف المؤلفون النظام التفاعلى بأنه "اثنان أو أكثر من المتصلين فى عملية أو فى مستوى تعريف طبيعة علاقتهم". ويؤكد الاتصال التداخلى على الاستجابة التى يحث عليها الاتصال والاستجابة الشخصية المقابلة . وهذه العملية تشبه "التحليل التعاملى" عند إيريك بيرن Eric Berne ، فكلاهما يحاول أن يعرف الاتصال بأنه يعتمد على التفاعل

بين المتحدثين ، أكثر من اعتماده على النية أو الأسلوب اللغوى عند أى متصل بمفرده.

ويوضح المؤلفون المظهر المضاعف لكل نشاط اتصالى . فمن ناحية ينقل الجزء المعلوماتى المعلومات المتصلة بالمعنى على مراحل ، ومن ناحية أخرى ، يحدد الجزء المتصل بالعلاقات العلاقات الشخصية بين المتحدثين . وهذا التفاعل بين المعلومات (المتصل بالمعنى) وكيف يفهم (المتصل بالعلاقة) يخلق توتراً مستمراً داخل الحوار فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** والذى يتم تحييده أحيانًا من خلال البديهة وفى أوقات أخرى من خلال الشجار . وعلى سبيل ، المثال عندما تستحسن مارثا خبز چورج الأصلى المحمص ("من أجل عين العقل العمياء ، وراحة القلب ، ومعدة الحى") بقولها "لديك طبيعة شعرية يا چورج ... مثل تلك التى لدى ديلان توماس والتى استفيد منها حيث أعيش"، ويحول چورج المعنى ضدها بالكلمات "بنت سوقية ! مع ضيوف هنا!" (ص ٢٤) وهكذا يفتح مرة أخرى صراع العلاقات بينهما . وفى نقطة أخرى ، تتهم مارثا چورج بجعل هانى يتقيأ :

چورج : لم أجعلها تتقيأ .

مارثا : لقد فعلت ذلك بالتأكيد !

چورج : لم أفعل ! ...

مـارثا : (لچـورچ) حـسنًا ، من تعـتـقد قـد فـعل ذلك ... جنسـى هناك ؟ تعتقد أنه جعل زوجته تصاب بالغثيان ؟

چورچ : (يشكل يساعد) ، حسنًا ، لقد جعلتينى أصاب بالغثيان .

مارثا : هذا أمر مختلف ! (ص ١١٨) .

ويزعم واتزلويك وآخرون أن علاقة چورچ ومـارثا هى "نظام من الاستـفزاز – المتبادل والذى يسير من خلال "تصعيد متناسق" – الحاجة المستمرة للتنافس وهزيمة بعضـهما البعض وتشكل "لعبة دائرية بدون نهاية" والتى لا يستطيع أى منهما أن يهرب . وهذه النظرة الاجتماعية تفعل الكثير لشرح وتفسير الآلية الشكلية للعدوان بين چورچ ومـارثا، ولكنهـا تترك سؤالين مـهمـين بلا إجابة : لماذا المثير جداً من "التصـعيد المتناسق" يتركز حول اللغة ؟ ولماذا كما يشير المؤلفون أنفسهم يكون "التحفظ على تماثلها (...) لدرجة أنهما ليسا فقط مؤثرين ولكن يتمتعان بالبديهة والجرأة" أى متطلبات الخيال ؟ ونظرة فاحصة إلى السؤال الثانى قد تساعد أيضًا فى إجابة السؤال الأول .

يتحرك العدوان فى اتجاهين فى هذه المسرحية . فمن ناحية ، تعامل اللغة كأداة قوة يجب أن يسيطر عليهـا وتمتلك . وفى داخل اللغة ، يطور چورچ ومـارثا ويحـاربان صراعهما المتعلق بالعلاقة : وفى داخل اللغة ، يعرف واقعهما المنغلق ذاتيًا ويصبح له

جوهر . وبهذا المعنى ، فإن "الواقع" دائمًا ما يبتعد عن الكلمات التى تعطيه شكلاً متغيراً وتوازنًا يميل لصالح من يحتفظ يالسيطرة اللغوية فى أى لحظة . ولكن هناك معنى آخر والذى فيه يستخدم چورچ ومارثا اللغة **مع بعضهما** ضد تفاهات العالم الخارجى - كما يمثله نيك وهانى . وبهذا المعنى فإن القوة اللغوية لا تعطى من خلال السيطرة اللغوية أو يواسطة "معرفة الكلمات" ولكن من خلال البديهة والإبداع." فمارثا هى شيطان ذو لغة ، وهى فعلاً كذلك" (ص ٢٠ - ٢١) هكذا يحذر چورچ ضيوفه الجدد . ومن المدهش ، أن براعة چورچ ومارثا اللغوية "الشيطانية" تعبر عن قيم معينة لديهما تتعدى تحليل واتزلويك والأخرين ، والتى تميز الزوجين الأكبر سنًا عن ضيوفهم التقليديين والمبتذلين لغويًا .

ويشار إلى هذه القيم بالفعل مبكراً فى المسرحية عندما يحذر چورچ مارثا بأن الأمر "لم يكن لطيفًا جداً" منها أن تقول "لقد جعلتنى أصاب بالغثيان" ويستمر الموضوع كما يأتى :

مارثا : أحب غضبك . اعتقد أن هذا هو ما أحبه فيك كثيراً ... غضبك . إنك تتكلف الابتسامة ! وليس لديك حتى ... ماذا ؟

چورچ : أحشاء ؟ ...

مارثا : أنت صانع عبارات ! (صمت ... وبعد ذلك يضحك كلاهما) (ص١٣-٢٤) لماذا هذه اللحظة من تبادل الأفكار والمشاعر هنا ؟

وبالإضافة إلى استمتاعهما بعملها كفريق ناجح فى خلق الأكليشيه يتعرف چورج ومارثا فى كل منهما على موقف واحد نحو ذلك الأكليشيه .

ويدرك چورج ومارثا الفرق بين ما هو إبداعى وما هو مرسوم ، ما هو مقلد وما هو خيالى . وعلى العكس من أى شخصيات أخرى قد ناقشتها ، فإنهما فى جانب الاستخدام الإبداعى للغة .

ونادراً ما يترك چورج ومارثا أى تفاهة تصدر بدون تعليق عليها ويسارعان فى السخرية من أى "صانع للعبارات" . ويتضح هذا بشكل خاص فى احتقارهما لهانى ذات الابتسامة المتكلفة والتى تقهقه وتئن وينقصها تمامًا السخرية الذاتية . وكلام هانى هو خليط من الأقوال التافهة - "لا تخلط أبداً - لا تقلق أبداً" (ص ٢٣) وغلو زائد - "... لقد كانت حفلة **رائعة** ... وأبيك ! أوه ! إنه رائع جداً ... إنه رجل رائع جداً" (ص ٢٥ - ٢٦) . وفى موقف ما عندما تعبر هانى فى خجل عن الحاجة إلى "وضع بعض البودرة على أنفى" يطلب چورج فى سخرية من مارثا أن " أريها أين نحتفظ بـ ... لطف التعبير" (ص ٢٩) .

ويبدو أن هانى Hony تقريبًا أنها قد انزلقت إلى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** مباشرة من كوميديا مسرح اللامعقول تأليف ألبى **الحلم الأمريكى** (١٩٦٠) ، وهى

مسرحية هزلية عن أمريكا الوسطى والتى تتكون تمامًا من التفاهات ولطف التعبيرات. وتشبه قصتها **من يخاف فرجينيا وولف ؟** بالرغم من اختلاف المصطلحات تمامًا . فلدينا أم مسيطرة وأب ضعيف وابن لا يصدق وليس وجودهم وموتهم أكثر من إدراكات أدبية فى صياغة الكلام ، واثنان من الغرباء : السيده باركر التقليدية والجدة الشديدة ، أكثر الشخصيات اثارة فى المسرحية . وعلاقات وحوار هذه الشخصيات المتلاصقة حافلة بالذكريات بأشكال عديدة لمسرحية أيونيسكو **السوبرانو الجريئة** . وهم يذهبون إلى "الفتى" من أجل "بعض الأعمال" ، وهم "يشعرون بالشك ... وبخوف محدد ، ... بالضبط حول مكان الغرز" وهم "يتحركون كثيراً ، من شقة إلى أخرى ، فوق وتحت السلم الاجتماعى مثل الفئران ، إذا كنت تحب التشبيهات" - والتى تدعى السيدة باركر أنها لا تحبها .

وباستثناء حالة الجدة المتحدثة بصراحة ، والتى تأتى من سلالة الرواد والتى كان موتها ، كما يقترح روبى كوهين ، هو نتيجة "لاكليشيهات أمريكا ذات الطبقة المتوسطة" فإن الحوار لا يصدر من داخل الشخصيات . إنها ليست إلا أبواق لألبى الذى يتلاعب بشخصياته من خلال كل حيلة لغوية ، جميعها بينما يغض الطرف من جمهوره ويدعوهم إلى التعرف على أنفسهم ، ولغتهم ، ومواقفهم . "إننا نعيش فى عصر القسوة" هكذا تسخر الجدة ، وبينما قد لاتكون الشخصيات الأخرى مستوعبة لذكائها أو الملل من ثرثرتها ، فإن الجمهور ، من المفترض ، أنه يدرك ذلك .

وحضور المؤلفين المستمر هو بالضبط ، على سبيل المثال ، عكس استخدام كروتز للاكليشيه فى مسرحياته الفوق واقعية . ففى **فناء المزرعة** و**القطار الشبح** ، تنبع علاقات الأكليشيه واللغة فقط من داخل وعى الشخصيات المحدود . ولا تتم السخرية من التفاهات ، إنها تساق ببساطة . ولا يقدم أى شكل آخر من أشكال الكلام ، ولايعثر على المؤلف فى أى مكان . وتقف مسرحية **من يخاف فرچينيا وولف؟** فى مكان ما بين هذين الأسلوبين . ومثل شخصيات كروتز فإن شخصياتها شبيهة بالواقع، وتنبع لغتها أيضًا من الأشخاص وليس من شخصية المؤلف . ولكن بخلاف شخصيات كروتز المحدودة ، - حقًا ، بخلاف الأشكال - المتلاصقة فى **الحلم الأمريكى**- ، فإن چورچ ومارثا على وعى باللغة التى يستخدمانها . وبمعنى آخر ، لقد اخترن وعى المؤلف داخل شخصيات چورچ ومارثا ، اللذان يظهران كشخصيات درامية ومخرجان لمسرحياتهما .

ومما يدعو للتناقض ، فإن البديهة والخيال ، واللتان يبدو أن چورچ ومارثا يستخدمانهما تقريبًا كتمرد واقع ضد الابتذال ، قد حلا أيضًا محل ما هو أصلى . فچورچ ومارثا "يعرفان" الكلمات. ويتحركان بسهولة من اللمعان الأكاديمى - مثل اتقان چورچ لفكرة سبينجلر عن سقوط الغرب (ص ١١٧) - إلى المفردات العامية ، ومن السوقية إلى ما هو شعرى . ولكنهما لا يعرفان - أو على الأقل لن يعترفا - بالواقع . وباستمرار يتم التلفظ بالوجود ، وإعادة تركيبه فى عبارة . وحتى الحدث المحورى فى حياتهما - ابنهما المشترك - ليس أكثر من اتقان لغوى ، خيال يشبه

"تلعثم الفرحة" عند الأم فى **الحلم الأمريكى** . ويلخص چورچ فى نقطة ما حياته وموقفه الوجودى من خلال ابتكار نحوى مدهش : "الآمال الممزقة ، والنيات الحسنة . جيد ، حسن ، الأحسن ، والمحسن جداً . كيف تحب ذلك بالنسبة للرقص المهذب ؟"(ص٣٢). ويبدو من المناسب أنه يجب استخدام الرقص المهذب لتعريف الوجود والذى بسبب كل أصالته ووعيه الذاتى ، يحصر داخل القالب اللغوى .

وتوضح محورية الاتصال اللغوى بالنسبة لچورچ ومارثا إلى بؤرة التركيز الشديد من خلال ما وراء الاتصال . ويحتوى الفصل الثانى والفصل الثالث على أربع مناقشات منفصلة تتعلق بقواعد وحدود اتصالهما . وهذه المناقشات لها وظيفتان : فهى تنبهنا إلى الواقع الذى يضعه ألبى (والذى سوف يدمره مع نهاية المسرحية) ، والمصطلحات التى يناقش بها الاتصال ، والاستعارات المستخدمة ، كل هذا يؤكد على عنف وفظاعة اللغة - وفى كل من ما وراء كل اتصال ، يوصف الاتصال اللغوى باستعارات من العنف الجسدى . ويسن المتصلين قانونًا بأن الأسلوب اللغوى الوحشى مثلما يتصاعد ما وراء اتصالهما نفسه إلى عدوان ، ويتسبب العدوان فى دولة أخرى من العنف اللغوى . إنه نظام اتصال دائرى والذى يطلق عليه واتزلويك والآخرون "لعبة بدون نهاية" والتى بداخلها لا يعبر عن العنف فقط ولكنه يخلق بالفعل .

ويبدأ الفصل الثانى بمناقشة قصيرة بين چورچ ونيك عن التفاعل الذى شوهد فى الفصل الأول . ويعترف چورچ أنه ومارثا كانا قد أثارا "الاشمئزاز" والغضب عند نيك

بتلميحها إلى أنه ليس من الجمهور الجديد بالنسبة لمعاركها . ويرد نبك باقتراح أنه لو جورج ومارثا "... يريدان أن يتحاربا ، مثل زوجان من ... الحيوانات" فهما لا يحتاجان اخضاع الآخرين للمشهد :

جورج : (يفكر فى كلام نيك) ... حسنًا ، إنك على حق تمامًا ، بالطبع . إنه ليس أفضل المشاهد ... رؤية زوجين فى منتصف عمرهما وهما يرفسان بعضهما البعض، وكلاهما يغطى وجهه الدماء ، ويضيع منهما نصف الوقت .

نيــك : أوه . كلاكما لا تضيعان ... إنكما جيدان تمامًا . عندى انطباع . (...) ... أحيانًا أستطيع الإعجاب بأشياء لا أعجب بها . والآن ، فإن التعذيب ليس هو فكرتى عن الأوقات السعيدة ، ولكن ...

جورج : ... ولكنك تستطيع الإعجاب بمعذب جيد ... وجهة نظر حقيقية .

وهذا الوصف الأولى عن أسلوب جورج ومارثا فى الاتصال يضع الأساس لاستعارات سوف تتطور وتقوى فى الفصلين التاليين . وتشير استعارة جورج فى "الرفس" صورة صراع الحلبة ، عن الملاكمين أو المتصارعين "والكل تغطى الدماء وجهه، وهم ينفخون" ويقفون على أقدامهم لأخذ وضع وهم يضربون بلا شفقة "يضربون الأرجل" بجنون . ويرد نيك باستعارته عن "التعذيب" ويربطها بـ "الأوقات السعيدة"

وهكذا يثير مناخ الانحراف الجنسى فى سلوك چورچ ومارثا . وتأخذ كلتا الاستعاراتين من مجال العنف الجسدى : ومع أن معارك چورچ ومارثا تخلو تمامًا تقريبًا من الحركة ، إلا أنها تعمل كتصرفات عنف . وفيما بعد ، وبعد أن كشف چورچ لها فى أن نيك قد كشف سر حملها الهستيرى ، يهدد نيك چورچ بالكلمات: "سوف تندم على هذا ... سوف أجعلك تندم . وسوف أرد اللعبة كما بدأتها أنت .. وسوف ألعب **بلغتك** ..." (ص ١٤٩-١٥٠) .

وتهاجم مارثا أيضًا حماقة چورچ ضد الزوجين الصغيرين وتسميها "صيد الأقزام" (ص١٥١) . ويتضايق چورچ الذى كان قد توقع من مارثا أن تحتفل بانتصاره تضايق من قرارها وافتتح نقاشًا عن القواعد التى ترشد تشويهما المتبادل :

چورچ : الأمر صحيح تمامًا بالنسبة لك ... أقصد أنه بوسعك أن تضع قواعدك الخاصة ... فيمكنك أن تجول مثل العربى المنتش ، يصيب كل شىء فى طريقه ، وتنزل الأذى بنصف العالم إذا أردت . ولكن شخص ما آخر يحاول ... لا يا سيدى ! (...) لماذا يا حبيبتى فعلت كل ذلك من أجلك . اعتقدت أن الأمر سيعجبك ، يا حبيبتى ... إنه من النوع الذى يروق لك ... دماء وأشلاء (ص ١٥١ - ١٥٢) .

ويؤنب چورچ مارثا لعدم لعبها بأمانة . وعلى آية حال فإنها تجرح وتصيب بالأذى : "نصف العالم" وحيث إن الوحشية هى جزء من لعبتهما ، فهو يجادل بأنه كان يلعب جسب القواعد . والآن تتصاعد مناقشة القواعد وأسباب لعباتهما إلى معركة يهدد فيها كل منهمما بالقضاء على الآخر ، ويبلغ نقاشهما "حرب كاملة".

مارثا : سوف تحصل عليه يا حبيبى .

چورج : انتبهى يا مارثا ... سوف أمزقك قطعًا .

مارثا : أنت لست رجل بما فيه الكفاية ... ليس لديك شجاعة .

چورج : حرب كاملة ؟

مارثا : كاملة. (صمت . يبدو كلاهما مستريحًا ... ومبتهجًا)
(ص١٥٨-١٥٩).

وتتضمن "الحرب الكاملة" أن الحدود التى حتى الآن قد نظمت حركات ألعابهما لم تعد صالحة . وهى دعوة إلى جرأة خيالية متجددة فى الاستراتيچية والتكتيك ، وزيادة المخاطر .

ونتيجة هذا التحدى هو لعبة مارثا فى اجهاد المضيفة وعدم اكتراث چورچ ، الذى يدفع مارثا إلى استغواء نيك . ومع ذلك يثبت الاستغواء أنه لم يكن مرضيًا حيث إن نيك الغارق فى الشرب يصبح أكثر إخفاقًا . وتؤدى سخرية مارثا من فشل نيك فى "الأداء" إلى بعض أقوى المعادلات فى الكلمات والتشويه .

مارثا : أوه ه ! لقد جن الحصان ، ها ها . الحيوان المخصى متضايق ها، ها، ها !

نيـك : (بنعومة وهو مجروح) إنك تتأرجحى بشدة ، لا تفعلى ذلك .

مارثا : (منتصرة) هاه !

نيـك : فقط ... أى مكان .

مارثا : هاه ! اننى مثل المسدس . ها ها ها ها !

نيـك : (فى تعجب) بلا هدف... سفك دماء. بلا هدف (ص١٩٢-١٩٣).

وبالنسبة لنيك ، فإن سفك الدماء اللغوى عند مارثا هو زائد عن الحد لدرجة أنه أصبح موضوعًا للتعجب . ويظل نيك العملى وغير الخيالى متفرجًا فى حلبة المعركة . وكل ما يستطيع أن يقوله فى النهاية وهو يختار أكليشيه مناسب "ليس هناك حدود لك، أليس كذلك؟" (ص ١٩٤) .

وسوف تحارب المعركة الأخيرة فى المسرحية ، والتى تسمى "تربية الطفل" بين چورچ ومارثا واللذان يتحاربا مثل عبدين أسيرين يقاتلا حتى الموت . ويبدأ چورچ اللعبة الأخيرة ، ويضع أيضًا القواعد والتى تتضمن متطلبات اللعب للفوز . ويخبر مارثا "لقد استمتعت تمامًا بأمسيتك ... استمعت بليلتك . ولا يمكن أن تقطعى اللعب عنما تكون هناك دماء كافية فى فمك . إننا مستمرون وأنا سوف أهاجمك ... وأريدك أن تأخذى حذرك قليلاً . (يضربها بخفة بيده.) أريد قليل من الحياة فيك ، يا حبيبتى"

(ص٢٠٨) . وتستدعى "الدماء فى فمك" التى يشير إليها چورچ "الدماء وسفك الدماء وكل ذلك" والتى وصفها من قبل بأنها تروق لمارثا . وترتبط أيضًا بصورة "المسدس" الذى وصفت مارثا نفسها به . وبفمها - كلماتها - ترسم مارثا الدماء وتخلق "المجزرة" . ويعد چورچ الآن بأن "يهاجمها" ويحاضرها مثل المدرب قبل مباراة الفرق الهامة ، مستثيراً غضبها ، ويجهزها للجولة الأخيرة التى ستلعب "حتى الموت":

چورچ : أريدك على قدميك وأنت تضربين يا حبيبتى ، لأننى سوف أطرحك أرضًا وأريدك أن تكونى مستعدة ... والآن سوف نلعب هذه الجولة حتى الموت .

مارثا : (تسرع وتبدو بالفعل مثل المحارب قليلاً) إننى مستعدة لك . (ص٢٠٨-٢٠٩) .

"وعبارة " على قدميك وأنت تضربين" هى بالطبع مصطلح ورطانة تستخدم فى الملاكمة مثل "اطرحك أرضًا" . ويستعد المتحاربون مرة أخرى وهم يثنون ويتقدمون لدخول حلبة اللغة.

وفى عام ١٩٦٨ كتب الكاتب المسرحى السويسرى فريدريك دورينمات Durrenmatt ومثل على خشبة المسرح نسخة معدلة من **رقصة الموت** لأوجست ستريندبيرج والتى أطلق عليها **مسرحية ستريندبيرج** . واستخدم الكثير من حوار

ستريندبيرج ، أعاد دورينمات ترتيب فصلى ستريندبيرج إلى اثنتى عشرة جولة "قصيرة". وتفتتح كل جولة باحدى الشخصيات الثلاثة - الزوج ، الزوجة أو الضيف - معلنين رقم الجولة وعنوانها . وبعد ذلك يسمع الجرس ويبدأ المشهد . وهذا التقديم الأدبى فى النزاع الزوجى كمباراة فى الملاكمة من اثنتى عشرة جولة يجعل ما هو متضمن واضحًا. وينقل دورينمات المعركة الأدبية "حتى الموت" إلى استعارة مسرحية بشكل جيد وشفافة.

ومفهوم دورينمات ليس غريبًا على مسرحية ستريندبيرج ، كما سنرى بعد . والحرب هى جوهر كلتا المسرحيتين ، ولكن يستكشف ستريندبيرج الدافع وراء المعارك ، بينما يهتم دورينمات فقط بالتكتيك . وقد جرد دورينمات عظام مسرحية ستريندبيرج لكى يكشف جوهرها ويعلق على هذا الجوهر . وقد نقول إن مسرحيته هى ما وراء الاتصال على **رقصة الموت** . ومع ذلك ، فإن ما يهمنى فى هذه الموضوع ليس العلاقة بين **مسرحية ستريندبيرج** و**رقصة الموت** ولكن تلك العلاقة التى بين **مسرحية ستريندبيرج** **ومن يخاف فرچينيا وولف ؟** والاستراتيجية الناقدة الرئيسية عند دورينمات هى التركيب ، ويفعل التقسيم إلى اثنتى عشرة جولة أكثر من أنه يمثل أدبيًا الزواج كمباراة فى الملاكمة : فهو أيضًا يركز الانتباه على الية الاستحواذ ويحلل كل مواجهة دراميـة ويعزل ويدرس كل ذروة . وترتبط **رقصة الموت** رالألعاب واللعب بدون احكام بالحوار الهذيانى . وليس للعبة أى واقع متفصل . ولا يتم مناقشتها أو تسميتها من

قبل الشخصيات ، ويسمح ستريندبيرج بما وراء الاتصال . وتحاصر أليس وإدجار داخل لعبة الزواج الفاشلة . ولا تحتاج القواعد للاتقان فى المسرحية حيث إنها توجد من قبل فى الجمهور .

ويأخذ دورينمات الاتجاه المعاكس بفصل اللعبة عن سن قوانينها . وتعرض القواعد على الجمهور والشخصيات بشكل واضح وكذلك الحدود ونتيجة اللعبة المتوحشة . ويخبرنا أيضًا استخدام حلبة الملاكمة أن اللعبة التى تؤدى هى رياضة متفرج فى حاجة إلى جمهور . ويتلاعب كيرت مثل نيك وهانى بذلك الجمهور بينما أيضًا يعدل من اللعبة نفسها من خلال وجوده . ويتكشف كل هذا فى نسخة دورينمات عن مسرحية ستريندبيرج : فى **رقصة الموت** يبقى الأمر متضمنًا فقط .

ونتيجة إعادة تشكيل دورينمات لـ **رقصة الموت** هى تأكيد الآلية ، وتأكيد قواعد "الصراع التعاونى" أكثر من التأكيد على التحفيز النفسى . و**مسرحية ستريندبيرج** هى مسرحية تحليلية . وفى تقليده بريخت تبتعد الشخصيات عن أدوارها : فهم ينهمكون فى كونهم أليس ، وادجار أوكيرت طبقًا لجرس اللعبة . وفى نهاية كل جولة يتحولون إلى شخصيات مدركة للعبة التى أحيانًا يؤدونها . وتسكن هذه الخدعة التطابق العاطفى فى الممثل والجمهور ، وتبقى على تركيب اللعبة الاستعارى فى مقدمة اهتمامنا .

وبالتأكيد لا يذهب ألبى بعيداً مثل دورينمات . ويختلف چورچ ومارثا عن أليس وإدجار عند ستريندبيرج بمعنى أنهما يدركان ألعابهما ، وقادرون على النقاش وحتى تسميتها ، ويتحركان بوعى من جولة إلى أخرى . وهما يختلفان أيضًا عن أليس

وإدجار عند دورينمات بمعنى أنهما قد اختارا ألعاب الاتصال عندهما ولا يحتاجان إلى تركيب مفروض من الخارج (المؤلف) ، والذى يبعد اللعبة عن سيطرتهما . ويبقى وألبى على واقعية وشدة ستريندبيرج ، ولكنه يجعل چورچ ومارثا يعلقان على ألعابهما وهكذا يحولهما إلى إحداث مسرحية . ويوجد البعد التحليلى والواقعية النفسية سويا ، وتقام اللعبة وسن قوانينها فى "توازن هش" وهو توازن معاكس ومؤلم والذى يقرر چورچ الخلاص منه من خلال ابعاد الوهم ، وتدمير لعبة الابن ، والتخلص من اللغة التى كانت تغذيهما .

ويتفق معظم النقاد على أن موضوع **من يخاف فرچينيا وولف؟** تركز على الوهم والحقيقة ، والحقيقة نادرة إلى حد ما حتى يطرد الوهم ، فى شكل الابن الزائف ، من حياتهما . "وعندما يقتل چورچ ابنهما الزائف" هكذا يكتب چون شولوتر Schlueter "فهو بالضبط كما يقتل بالتأكيد الجزء الزائف فى شخصيته وشخصية مارثا" وهنا يوضح العلاقة بين الواقع والوهم . وبالرغم من أن هناك اتفاق عام محورية إسطورة الابن بالنسبة لفكرة المسرحية ، فإن قليلاً من النقاد يرسمون الوصلة بين فكرة الوهم ، عرضها فى إسطورة الابن ، واعتمادها المشترك وتأصيلها بلغة المسرحية .

وفى الفصل الثالث تبدأ الواقعية اللغوية فى التفكك حيث ينتقل التركيز من الاتصال من خلال اللغة إلى إعادة خلق الواقع **بواسطة** اللغة . ومن الممتع أن واتزلويك والآخرين الذين خصصوا جزءاً لتحليل أسطورة الابن كـ "آلية ثابتة" تعمل كاندماج متناسق ثابت بين چورچ ومارثا ، قد اختاروا تجاهل الوسائل التى من خلالها تدمر أأسطورة الابن : وبالتحديد التلاوة التعويذية للقداس الكاثوليكى من أجل الموتى . ومع ذلك فهم يوضحون الفرق المهم بين "الابن" و"لعبة الابن" أو "أسطورة الابن" وهو

فرق يدركه چورچ ومارثا . وكما يقول واتزلويك والآخرين "بينما الابن خيالى ، فإن تفاعلهما عنه ليس كذلك وتصبح طبيعة هذا التفاعل حينئذ السؤال المستمر." وفقط عندما يناقش الابن ، تميز نغمتها سخرية ذاتية . وفى الفصل الأول تؤدى زلة مارثا الطائشة عن وجود الإبن إلى الحوار ذو الحدين الآتى والذى يناقش فيه الابن ولعبة الابن:

چورچ : (رسمى أكثر من اللازم) مارثا ؟ متى سيعود ابنك للمنزل ؟

مارثا : لا تهتم .

چورچ : لا ، لا ... أريد أن أعرف ... لقد وضحتى الأمر . متى سيعود للمنزل ، يا مارثا ؟

مارثا : لقد قلت لا تهتم . إننى آسفة على تربيته .

چورچ : لقد قمتى بتربيته . حسنًا ، تقريبًا . متى سيظهر هذا التافه هاه ؟ أقصد ألن يكون غداً هو عيد ميلاده أو شيء ما ؟

مارثا : لا أريد التحدث فى هذا الموضوع !

چورچ : أراهن أنك لا . (إلى هانى ونيك) لا تريد مارثا التحدث عنه ... إنها تأسف لأنها قد قامت بتربيته . (ص ٦٩-٧٠) .

وعبارة " التافه الصغير" المستخدمة بشكل متكرر هى واحدة من مجموعة من التعبيرات التهكمية التى من خلالها يسخر چورچ وألبى من تفاهات الوالدين ويجذبان

الانتباه إلى حالــة الابن الزائفــة . ويطلق چـورچ أيضًا على خلقــه ولـد "أشقر العينين وأزرق الشعر" (ص ٧٢) "تفاحـة عيننا .. الصبى" (ص ٨٣) "راحـة ، كيس فول" (ص٩٨) . وهذه التعبيرات الساخرة تقلل من توقعات نيك وهـانى والجمهور عن بلاغة الوالدين وتثير بشكل واضح "البهجـة" فـى **الحـلم الأمريكى** . والأم والأب مثل چورچ ومـارثا "لم يستطيعـا أن تكون لهما فرحتهمـا" ولهـذا اشتريا ما يبعـث على الفرحـه الخاصـه بهما. "إن ابن چـورچ ومارثا ذلك الناتج المتقـن لخيال الوالدين - "جـميل جداً وحكيم جداً" كما تقول مارثا (ص ٢٢٢) - له صفات مشتركـة كثيرة مـع شـخصيـة "الحـلم الأمـريـكـى" التى تحـل محـل الطفـل الأول غير المرضـى للأب والأم . ويعترف الشاب الجميل "حسنًا ، إننى نـوع" وفـى ، قائمة مـن الأكليشيهات ، يصــف نفسـه" ولد فـلاح مــن الغرب الأوسـط ، واضـح المعالـم ، حسن الشكل تقريبًا على الطريقة الأمـريكيـة". ولكنـه يعرف أنه فقط مظهر بدون واقــع كائن : "... إننـى اترك الناس يحبوننى ... وأقبل التراكيب النحـوية حـولى ، لأننى بينما اعـرف أننى لا أستطيع أن أرتبط بهم ... اعرف أننى لابد أن أكون مرتبطًا بأحـد "وهذا العرض السخيف للرغبات التافهــة والعقم العاطفـى يثيره أيضًا چورچ بعد فترة قصيرة قبل التعويذة عندما أخطأ نيك الوسيم واعتقد أنه ابنـه وابن مارثا . وتصحح مـارثا خطأه "يا ابنى لقد عدت إلى المنزل من أجل عيد ميلادك!"

مارثا : ها هاها ها ! هذا هو الولد يا إلهى .

چورچ : حقًا ؟ هذا ليس ابننـا الصغير چيم ؟ ابننا الصـغيـر أمـريكى تمامًا ؟ (ص١٩٦).

وكما هو الحال مع شكل "الحلم الأمريكى" يوجد ابنهما الغائب فقط فى المدى الذى يتصل به . وكلتا الشخصيتين هما افتراضات ، وتركيبات نحوية ، وتفاهات متقنة . والفرق هو فى الاصطلاح : فبينما يوجد شكل "الحلم الأمريكى" جسديًا ، فإن سخافة البيئة تقدم له استعارة . ويستثار ابن چورچ ومارثا مع ذلك داخل البيئة الواقعية ، وهكذا فإن الكشف المناخى بأنه خيال ، وهم لغوى لابد أن يجهز حتى يحصل الابن على المعنى الرمزى .

إن تربية الطفل أو "التعويذة" يسبقها هكذا سلسلة من الحوارات التى تركز بشكل واضح على فكرة الحقيقة والوهم - والتى تبحث عن الصلة بينهما واللغة التى تبنيهما. وقد كان انكشاف چورچ ومارثا فى الفصلين الأولين محل تساؤل وتناقض ، ولم يكن نيك أو الجمهور يعرف مقدار ما يصدقه ، وأين ينتهى الخيال وتنتهى الحقيقة . ولكن هنا وقبل إبعاد الوهم المرتبط بحالة الطقس ، يتساءل چورچ ومارثا أنفسهما بشكل عاجل عن الحقيقة . وتسأل مارثا نيك فى نقطة ما "إنك دائمًا ما تتعامل بالمظاهر" (ص ١٩٠) هل چورچ حقًا هو الرجل الوحيد الذى جعل مارثا سعيدة ؟ وهل هو حقًا أبحر مروراً بماچويا وشاهد القمر وهو يخلو ؟ "فكر فيه للحظة وتمعن فيه ، تعلم ما أعنيه ؟ ... وبعد ذلك حدثت الفرقعة ، مثل ذلك تمامًا(ص ١٩٩) ؟ هل نيك هو عشيق مارثا أو مجرد "خادم فى المنزل"؟

چورج : انظر ! إننى اعرف اللعبة ، لا تلعبها وأنت فى الفراش ، إنك خادم .

نيك : لست خادمًا !

چورج : لا؟ حسنًا حينئذ ، لابد وأنك قد لعبتها فى الفراش . نعم ؟ ...

مارثا : (متوسلة) الحقيقة والوهم ، يا چورج ، لا تعرف الفرق .

چورج : لا ، ولكن لابد أن نستمر كما فعلنا . (ص ٢٠٢ - ٢٠٤)

إن التشريح المناخى "للوهم" يحدث داخل صورة ذات طبقات مثيرة للذكريات، وهى التى تحدد مكان الوهم داخل اللغة التى تنشرها ، وتقترح هانى الصورة وهى تمسك بزجاجة براندى كانت تشرب منها وتعترف "اننى انزع العناوين". ويضيف چورج إلى معنى هانى عن الكلمة "عنوان" حتى يغطى كل الاثار الكاذبة ، الأسماء التى تخفيها ، والكلمات التى تشوهها ، و"المظهر" الذى يخفى الحقيقة . ومثل هانى فهو أيضًا سوف ينزع عنوان أبوته - حتى يكشف الخيال الكامن تحتها .

چورج : إننا جميعًا ننزع العناوين يا حبيبتى ، وعندما تصلين للجلد ، الثلاث طبقات كلها ، من خلال العضلات ، فإنك تخوضين فى الأعضاء (نحو نيك) (ثم يعود إلى هانى) وتصلين إلى العظام... وعندما تصلين للعظام ، فإنك لم تصلى إلى نهاية الطريق كله ، بعد . فهناك شىء ما داخل العظام ... وذلك هو ما لابد أن تصلى إليه. (ابتسامة غريبة نحو مارثا)

هانى : أوه ! فهمت .

چورچ : النخاع . ولكن العظام مرنة جداً ، خاصة فى الصغار . والآن خذ ابننا... (ص ٢١٢-٢١٣).

ومع هذا تبدأ اللعبة الأخيرة لتربية الطفل .

وتختلف تربية الطفل عن كل الألعاب السابقة . فهى تتكون من نشاطين لغويين متوازيين ، وتلاوة ابتهالات موجودة من قبل وتلعب على وجه الحصر بين چورچ ومارثا. ويتم إنزال نيك وهانى إلى مجرد متفرجين سلبيين واللذان يعكس رد فعلهما المصطدوم الجمهور ولكن لايعدل اللعبة نفسها . وعلاوة على ذلك ، عكس اللعبات السابقة ، فإن تربية الطفل ليست تلقائية . فإن بها شيء من التلاوة الشعائرية ، وتشابك الابتهالين يخطط له ويوجه بوضوح . وتتردد مارثا فى كشف الطفل "الحقيقى" للغرباء، ولكن يخبرنا ألبى فى إخراج خشبة المسرح ، إن چورچ ذات مرة قد أجبرها على "اللعب"، وتتكلم مارثا "بدون فهم ، نوع من التلاوة المبكية تقريبًا" (ص ٢١٦).

و"يحث" چورچ مارثا حرفيًا على أن تمثل دورها :

چورچ : حسنًا ، يا مارثا ، تلاوتك من فضلك .

مارثا : (من بعيد) ماذا يا چورچ ؟

چورچ : (يحثها) "ابننا ..."

مارثا : حسنًا . ابننا ... (ص ٢١٧) .

إن "تراتيل" مارثا تعيد خلق تاريخ حياة ولد اسطورى تقريبًا . وتختلف التعبيرات التى تصوره بها عن المفردات السوقية والشهوانية التى اعتدنا أن ننسبها إليها . وهذا الابن يوصف وفقًا للكمال البطولى ، فهو طفل "الشمس" - "جميل وحكيم وكامل".

مارثا : وكانت عيناه خضراء ... خضراء ذو ... لو نظرت بعمق فيهما ... بعمق جداً ... برونزية ... هلالات برونزية حول قزحية العين ... هذه العيون الخضراء .

چورچ : ... زرقاء ، خضراء ، بنية اللون ...

مارثا : ...وكان يحب الشمس ! ... وقد كان أسمر اللون قبل وبعد كل واحد... وفى الشمس أصبح ... شعره ... كتلة ناعمة .

چورچ : (مردداً صدى صوتها) ... كتلة ناعمة ...

مارثا : ولد جميل ... (ص ٢٢٠) .

وفى هذه النقطة مع الكتلة الناعمة الأسطورية ، والبرونزية وكل ما سببته الشمس، يبدأ چورچ ابتهاله المتوازى .

إن القداس الكاثوليكى من أجل الموتى هو نوع من فن تضاد الالحان الساخر على تاريخ حياة الابن . وحيث إن مارثا تعيد خلق ابنها فى الشكل الوحيد الذى عاش فيه-فى اللغة - فإن چورچ مستخدمًا نفس الوسيلة يؤدى موته . وبشكل طبيعى ، **يتبع** القداس وفاة . والغرض منه إعطاء معنى ونهاية رمزية للموت الجسدى . وهنا فإن القداس ، من خلال قوته كواقع لغوى ، **ينجز** الوفاة . ويختار چورچ واقع لغوى بديل مشحون بقيم تقليدية ورمزية ، كسلاح من خلاله يقهر ويدمر "الحياة" التى أعطاها هو ومارثا الولادة اللغوية . ومثل القسيس والمعترف يستمر چورچ ومارثا فى ابتهالاتهما المتعارضة المنفصلة وينتهيان بمقاطع شعرية متداخلة : فچورچ يترنم بنهاية مرعبة ومارثا تكمل سيرة حياة "ابننا" وينتهى الجزء بإعادة عبارة شعبية عن ذلك الذى قد مثل شعائريًا . ويصرح چورچ ببساطة : "مارثا ... (صمت طويل) ... إن ابننا ... فارق الحياة."

وفى داخل عالم المسرحية ، لابد أن تقبل هذه الوفاة من خلال الإعلان كعمل **حقيقى** ومؤثر . وهى تغير الحبكة وسلوك الشخصيات ونظرتها عن أنفسها . وبالرغم من كل غضبها ، تقبل مارثا فى النهاية موت ابنها وموت لعبة الابن وتعيد تعريف العلاقة بين نفسها وچورچ . ولا يحتوى قتل چورچ من خلال الإعلان العناصر الخيالية ، على سبيل المثال ، قتل الأستاذ لطالبة من خلال التكرار الشعائرى لكلمة "سكين" فى

مسرحية **الدرس** لأيونيسكو ، ولكن تصرف چورچ اللغوى هو تصرف لا يمكن الغائه وينجز انتقال نفسى يؤدى إلى علاقة شخصية جديدة .

أما الجزء الأخيرمن **يخاف فرجينيا وولف ؟** والذى فيه يكون چورچ ومارثا بمفردهما ، بدون ضيوف ، وبدون أوهام ، فإنه يتكون كلية من حوار بسيط من سطر واحد . وتوجيه خشبة المسرح عند ألبى يقول : "هذا الجزء الأخير كله يؤدى بنعومة جداً وببطء جداً "، إيقاع يتناقض بشدة مع ما سبق .

مارثا : (صمت) أنا أشعر بالبرودة

چورچ : فات الوقت .

مارثا : نعم .

چورچ : (صمت طويل) سوف يكون أفضل .

مارثا : (صمت طويل) لا ... أعرف ...

مارثا : مجرد ... ؟

چورچ : نعم .

مارثا : لا أعتقد ، ربما ، أنه بوسعنا ...

چورچ : لا يا مارثا .

مارثا : نعم . لا .

چورچ : هل أنت على ما يرام ؟

مارثا : نعم . لا . (ص ٢٤٠ - ٢٤١) .

وغرض ألبى فى هذا الحوار الأخير هو بالتأكيد تقديم كلام "صادق" خاليًا من الألعاب المملوءة بالذم والبديهة المدمرة . لقد "طردت" لغة الوهم والمعارك المسعورة ، "الدمــاء والمجــزرة" مع الابن الزائف . والابن الذى "ولد" و"تربى" فى وحشية لغوية يستطيع فقط أن "يموت" عندما تموت أيضًا اللغة التى خلقته وأعطته التعريف . ويحث قداس چورچ من أجل الموتى على موت مضاعف : فهو يقتل الوهم مع أداة ذلك الوهم .

تهديد السياق : ستريندبيرج وجارى

إن الاستشهاد بتأثير ستريندبيرج على **من يخاف فرچينيا وولف ؟** هو ملاحظة ناقدة. فإن قليل من النقاد يستطيعون التغاضى عن المتطابقات السطحية الواضحة بين الزوجين التعيسين عند ألبى ومن قام بالتشويه المشترك عند ستريندبيرج . وقد عرف

ستريندبيرج "التراث الثقافى" من أجل **من يخاف فرچينيا وولف ؟** كما فعل ايونيسكو مع **الحلم الأمريكى** أو چينيت Genet مع **قصة حديقة الحيوان** .

حقًا ، عند وصف الشخصيات وفى عمل الحبكة ، حتى عند تكرار موضوعات معينة ، يمكن رؤية چورچ ومارثا بسهولة كأقارب حديثين لأزواج والزوجات فى مسرحيات ستريندبيرج. ومثل أليس والكابتن فى **رقصة الموت** فإنهما يمثلان لعبة أو واقع زواج فاشل وإتهام مضاد متبادل ، مثل لورا وأدولف فى **الأب** ، فهما يتأمران ويتبارزان من أجل السلطة على بعضهما الآخر وعلى طفلهما ، مثل البارون والبارونة فى **الرابطة** ، فهما يكذبان ، ويلفقان ، ويعذبان كل منهما الآخر ، مثل تكلا وجوستاف وأدولف فى **الدائنون** ، يتم التلاعب بالاندماج المتغير لاستخراج أكبر قدر من الألم والاذلال . وتبدو مارثا بشكل مخادع مثل العواجيز المشاكسين الضعفاء ، خاصة لورا وآليس ، بينما يتقاسم چورچ ضعفًا معينًا مع ذكور ستريندبيرج . ويحبس كل الأزواج والزوجات فى صراع والذى كما يقول أدولف "أحدنا لابد أن يمر به" (**الأب** ، ص٤١). وعلاوة على ذلك تتعدى أوجه الشبه مصطلح "الزوجين المتشاحنين" ومن ناحية الموضوع فإن الإثارة الجنسية السادية ، والوحشية الروحية أو العداء الثقافى البيولوچى والإرادة فى السيطرة توجد كلها لدى المؤلفين . والأطفال هم دائمًا رهائن يتم التصارع عليهما من قبل الوالدين المستحوذين ، وهذا يؤدى غالبًا إلى ذروة المسرحية . وتحدث الوفاة أو الإبادة النفسية مرة أخرى وأخرى .

وتتكون **رقصة الموت** (١٩٠١) مثل مسرحية ألبى من سلسلة ألعاب ومشاحنات ومناورات القوة واتحادات متغيرة بين أليس وادجار الزوجين التعيسين منذ عشرين عامًا، وكيرت ، المتفرج والمشارك فى ليلة واحدة من صراعهما الزوجى . ومثل چورچ ومارثا ، بفضح إدجار واليس كل منهما الآخر مستخدمين ضيفهما المتفرج كظهار يرتد منه الفشل الماضى ، والقسوة المتبادلة واتهامات الخيانة المتعلقة بالوالدين . وكما هو الحال فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** فمن الصعب معرفة من يكذب ومتى ، وكما هو الحال فى مسرحية ألبى **رقصة الموت** ، ينتهى الأمر بمصالحة مؤقتة بين الزوجين بعدما رحل ضيفهما . وعلى الرغم من وضوح المقارنات ، فإن نموذج ستريندبيرج متصل خارجيًا فقط ب**من يخاف فرچينيا وولف ؟** ويحذرنا بيجسبى Bigsby "إنه من المؤكد... خطأ أن ننظر إلى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** على أنها ببساطة نسخة حديثة من رقصة الموت لستريندبيرج ... فالتأثير هناك موجود ، والصوت هو صوت ألبى" . وهذا "الصوت" لا يميز فقط مسرحية ألبى ولكن ينقلها إلى شىء مختلف تمامًا عن نموذج ستريندبيرج الذى يكيفه . وقد تساعد المقارنة بين جزئين متشابهين سطحيًا فى قياس الاختلافات فى أسلوبهما ولغتهما .

أليس : إن المرة الأخيرة التى رقصت فيها الفالس لم تكن أمس .

الكابتن : هل ما زال بإمكانك ذلك ؟

أليس : ما زال ؟

الكابتن : نعم . لقد تجاوزت السن التى تستطيعين فيها الرقص .

أليــس : إننى اصغر منك بعشر سنوات .

الكابتن : حينئذ فإننا فى نفس العمر - حيث إن المرأة لابد أن تكون دائمًا أصغر من الرجل بعشر سنوات .

أليــس : كيف تجرؤ على ذلك ! إنك عجوز ، وأنا فى مقتبل حياتى .

(رقصة الموت ، ص ١٣٢)

چورج : إنك معتادة على ذلك ... مضغ مكعبات الثلج ... مثل الكلب الصغير . وسوف تحطمين أسنانك الكبيرة .

مـارثا : إنها أسنانى الكبيرة !

چورج : بعضها ... بعضها .

مـارثا : لدى أسنان أكثر منك .

چورج : اثنتان .

مـارثا : حسنًا ، اثنتان زيادة يعتبران أكثر كثيراً .

چـورج : اعـتـقـد ذلك . اعـتـقـد أننى جـدير بالملاحظة ... إذا أخذنا فى الاعتبار عمرك الآن .

مـارثا : احذف ذلك ! (صمت) أنت نفسك لست شبابًا .

چـورج : (فى سرور صبيانى ... ترنيمة) إننى أصغرك بست سنوات ... لقد كنت كذلك وسوف أظل .

مـارثا : (فى اكتئاب) حسنًا ... الصلع يغزو رأسك .

چـورج : وكـذلك أنت . (صـمت ... يـضـحكان) (من يخـاف فـرچينيـا وولف ؟ (ص١٤-١٥) .

وتوضح الصفحات السابقة كيفية تعامل مسرحيتين مختلفتين مع موضوع واحد : فرق السن . ويقدم ستريندبرج الموضوع بأسلوب مباشر . وتترجم لغته المعلومات أو العاطفة، وهى دقيقة ، ومضبوطة ومكشوفة إلى حد ما . ويميل ستريندبيرج للسماح لشخصياته بالتعبير عن أحوالهم النفسية من خلال اللغة التحليلية والعقلانية . وفى مكان آخر على سبيل المثال تشرح أليس "إننا فى الحقيقة أكثر الناس تعاسة فى العالم"(ص١٤٦) أو يدرك إدجار أن "الحقد كان يملأ الناس لدرجة أننى أصبحت حقوداً أيضًا(...)" (ص١٨١) . وليس هناك شىء غريب فى طريقة تعبيرهما ، حقًا ، إن "المناخ الذى يشبه الكابوس" والذى لاحظه بعض النقاد فى **رقصة الموت** هو شعور

متراكم . إنه الأشياء المنطوقة المرعبة وليست الطريقة التى قيلت بها . وفى نقطة ما تقول أليس لإدجار "أيها المسرف فى الشراب، المتباهى ، الكاذب ! عليك اللعنة!" ويرد إدجار "هذه حفرة بلا قاع" (ص ١٦٤) . قارن هذا بطريقة چورچ ومارثا فى لعنهما :

چورچ : متوحشة !

مارثا : خنزيراً .

چورچ : بعبع !

مارثا : غوغائى !

چورچ : عاهرة !

إن الاستخدام المدهش لكلمات فرنسية تحتوى على سُبَابَ ، وثرائها وتنوعها يفعل ما هو أكثر من مجرد ترجمة العدوان إلى لغة . وتجرح شخصيات ألبى من خلال البديهة والغلو وتحول العبارة – فالطريقة التى تتكلم بها جارحة وليس فقط ما يقال . وعندما يصف چورچ ومارثا بأنها "الفضالة التى تنهق وتجرح وتطلق على نفسها **أم**" وهو يفعل أكثر منا اتهامًا (كما تفعل أليس مع ادجار) باتهامه "بتحريضهم (الأطفال) ضدى" (ص ١٤٧) ولا يمكن لسطوره أن تنزل إلى مضمونها الحقيقى بدون فقدان نفس النخاع الذى تتكون منه علاقة چورچ ومارثا . ويلعب چورچ ومارثا أدواراً

مشابهة لتلك التى يلعبها أليس وادجار ولكن السلسلة المتغيرة للأحداث والتى هى صميم الدراما عند ستريندبيرج يحولها ألبى إلى حركات لغوية . وتكشف لغة ستريندبيرج براهين ألبى وقوانينه . ويتضح هذا فى نسخة دورنيمات المعدلة عن **رقصة الموت** . وفى افتتاحيته عن **مسرحية ستريندبيرج** ، يكتب دورنيمات "بالتخلص من الجانب الأدبى عند ستريندبيرج ، تصبح رؤيته الدرامية مركزة بطريقة قوية" بمعنى أن الزوجين عند ستريندبيرج ليسا فى حاجة إلى اللغة لممارسة تعذيبهما المتبادل . ولا تفقد مسرحية دورنيمات القوة من خلال التخلص من كثير من حوارات ستريندبيرج وكانت فى الحقيقة شعبية جداً وناجحة . ولو طبق نفس التمرين على **من يخاف فرچينيا وولف؟** فلن تعانى فقط نكهة وبديهة المسرحية ولكن سوف تفقد جوهرها . فچورج ومارثا يتصارعان **داخل اللغة** وليس فقط من خلالها .

وعلى الرغم من أن **رقصة الموت** لها صلات تركيبية مع **من يخاف فرچينيا وولف ؟** إلا أن **الأب** تعتبر أقرب من حيث الموضوع والروح . وتقع أحداث **الأب** التى كتبت فى ١٨٨٧ كمسرحية تنتمى إلى المدرسة الطبيعية تأثرت بنظريات أميل زولا Zola ، فى حجرة معيشة برجوازية وتتبع العداء بين زوجين تعيسين تزوجا منذ فترة طويلة . وعلى العكس من **رقصة الموت** ، تحتوى **الأب** على حبكة درامية واضحة : صراع الكابتن أدولف وزوجته لورا من أجل السيطرة على أبنتهما الوحيدة بيرثا . وهذا الصراع هو صراع إرادات والذى يؤدى - حسب تعبير ستريندبيرج ، إلى قتل الروح أو النفس . ومسرحية **الأب** هى مسرحية كابوس ومن النوع الاستحواذى . وعلى الرغم من أنها

واقعية فى التفاصيل ، إلا أن شكلها المضغوط وتركيزها المفرط على فكرة واحدة يعملان ضد الواقعية . ويذهب روبرت بروسشين Brustein بعيداً ويقترح أن **الأب** يجب أن تبدأ "فى مكان أقل فى منزل برجوازى من غابة إفريقية ، حيث يتصارع حيوانان مفترسان ريمزقان بعضهما بلا رحمة حتى يسقط أحدهما".

ومثل **رقصة الموت** ، تفتقد **الأب** بدرجة كبيرة الفكاهة وسرعة البديهة . ومع ذلك فإن اللغة تعتبر مباشرة وإيضاحية بشكل أقل . ويعتمد ستريندبيرج كثيراً على الفخر والإشارات الضمنية والتليمحات التى يهمس بها والفارق الدقيق بين الكلمات . ويحدث جنون الكابتن وموته بالسكتة – وقتله لروحه – يحدث كنتيجة مباشرة لتليمحات لورا عن أبوته . وهذه المشكلة التى تتعلق بالشرعية ، واستحالة (فى ١٨٨٧) التحديد العلمى لمعرفة "كروموسومات الأب" (حسب قول چورچ) هى محور حبكة المسرحية . وتعتبر الحاجة الاستحواذية لامتلاك الطفل وقتل أحد الوالدين من خلال "فقدان" الطفل هى الموضوعات التى تربط **الأب بمن يخاف فرچينيا وولف ؟**

لـــــورا : (...) الأم أقرب إلى طفلها – أكثر لأننى قد عرفت أنه لا يمكن لأى أحد أن يتأكد تمامًا من هو والد الطفل .

الكابتن : ما صلة ذلك بالحالة هذه ؟

لـــــورا : أنت لا تعرف إذا كنت والد بيرثا !

الكابتن : ألست أعرف ؟

لـــورا : كيف يمكنك أن تعرف مالا يعرفه أى شخص آخر ؟

الكابتن : هل تمزحين ؟

لـــورا : لا – ببساطة استفيد مما تعلمته . وبالإضافة لذلك ، كيف تعرف أننى لم أكن خائنة لك ؟ (ص ٢٥) .

ورد فعل الكابتن على هذا هو شك محموم يلغى عقله ويقوده فى النهاية إلى البحث عن كلمة تحرره من عذاب العقل . "التمس منك مثل الجريح الذى يلتمس الضربة الأخيرة لموته ، أن تخبرينى كل شىء . (...) وكل ما أطلبه منك أن تبدى العاطفة مثلما تبديها نحو شخص مريض . أضع السلطة جانبًا وأطلب الرحمة – أطلب أن تتركينى أعيش !" (ص ٣٩) .

ويحدث نفس الموضوع فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** فى قالب ساخر . وتشكك مارثا مثل لورا فى أبوة چورچ . ولكن رد فعل چورچ ليس استخدام العقل أو طلب العاطفة ، الأمر الذى لا يؤمن به إلا قليلاً ، ولكن يستخدم بلاغة راقية . و"يرتفع إلى المناسبة" وينتصر على مارثا من خلال الخيال اللغوى .

مارثا : إن مشكلة چورچ الكبرى بخصوص الصغير ... ها ، ها ، ها ، ها!... بخصوص ابننا ، بخصوص ابننا العظيم ، هى أنه ليس متأكدًا تمامًا أنه ابنه .

چورج : (بحدية) يا إلهى ، إنك امرأة شريرة .

مارثا : لقد أخبرتك مليون مرة ، يا حبيبى ، إننى لن أحمل من أى شخص
سواك... تعرف ذلك يا حبيبى .

چورج : إنك شريرة جداً .. كاذبة . أريدك أن تعرفى هذا الآن .إنك كاذبة .
(تضحك مارثا) هناك أشياء قليلة فى هذا العالم متأكدة منها ...
الحدود القومية ، مستوى المحيط ، الولاء السياسى ، الأخلاقيات
العملية ولن أراهن على أى من هذه بعد ذلك... ولكن الشىء الذى
متأكد منه هو الشراكة الزوجية ، أقصد تلك التى تتعلق
بالكروموسومات فى إنجاب ... ابننا ... ذو الشعر الأزرق
والعينين الشقراوتين .

هانى : أوه ، إننى مسرورة جداً !

مارثا : كلامه جميل جداً يا چورج .

چورج : أشكرك يا مارثا .

مارثا : ارتفعت إلى المناسبة ... شىء جيد . جيد فعلاً . (ص ٧١-٧٢).

وتعترف مارثا بالهزيمة عندما تمتدح "كلام چورج الجميل" لچورچ . وعلى أية حال فإن التشكك فى أبوة چورچ هو تشكك أدبى - وحيث إن ابنه ليس له وجود شرعى ، فإن چورچ ليس فى حاجة إلى التشبث بالشكوك العلمية وبالكروموسات كما يجب على الكابتن - وليس لتلميح مارثا أى صلة موضوعية . ومازال رد فعل چورچ "الجاد" على اتهامها صادقًا ، حيث إن خيالها المتقاسم هو واقعهما . فالابن الذى ظل يخترعانه لواحد وعشرين عامًا هو اختراعهما المتبادل مع أنه أدبى . وهكذا فإن عبارة چورچ "الشراكة الزوجية المتعلقة بعلم الكروموسات" ، ووصفه البارع لابنهما بأنه "أزرق الشعر وأشقر العينين" ، وإيمانه الذى لا يهتز بهذه "الشراكة" غير الحقيقية ، كل هذا يؤكد على أبوة چورچ بإصطلاح يتناسب جداً مع اختراعه : السيطرة اللغوية .

والموضوع الأخر المشترك بين كل من **الأب ومن يخاف فرچينيا وولف ؟** هو "القتل من خلال النطق" على الرغم من أن إحدى هاتين المسرحيتين واقعية ويحركها العامل النفسى ، بينما الأخرى خدعة بلاغية تتخلص من الخيال اللغوى . ويقود شك لورا الذى يتقطر وحملتها الهامسة ضد الكابتن إلى موته . أما أخيها القس فلا يترك لنا أى شك فيما يتعلق بذنب لورا : "دعينى انظر إلى يدك ! ليس هناك أى علامة دماء حتى أخونك - ولا حتى أثر لأى سم مغو ! إنه قتل برىء لا يستطيع أن يصل إليه القانون..."(ص٤٥). وتنتهى **الأب** بانتصار الشر . فقد سببت لورا الجنون للكابتن

بقتل الأب داخله ، وإلقاء الشك على أبوته . أما **من يخاف فرچينيا وولف ؟** فهى تعكس هذه النهاية ، حيث تنتهى بانتصار الحق وعودة سلامة العقل . وينقذ چورچ مارثا ونفسه بإعلانه موت ابنهما الخيالى وهكذا يقتل الأوهام بداخلهما .

ويشترك ألبى مع ستريندبيرج فى الشدة والجدية الأخلاقية ، والواقعية السطحية وموضوعات متكررة سطحية . ويقدم ستريندبيرج اطاراً الهامياً لمسرحية ألبى ، ولكنه ذلك الذى ذو اهتمام محدد فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** يخرج عن نموذج ستريندبيرج النفسى ، ويقلد على نحو ساخر جديته ويوحى بمصدر مختلف جداً ومغاير .

ولايشار اسم الفريد چارى عادة بالارتباط مع ألبى . وحسب علمى ، فإن ألبى لم يذكره كمصدر إلهام ، وليس من الواضح أن **الملك أوبو** كانت لها تأثيراً مباشراً على **من يخاف فرچينيا وولف ؟** ومازلت أحب استخدام مسرحية چارى كبديل أو متمم لستريندبيرج : نموذج لما هو ضد المسرحية الواقعية فى الشجار الزوجى والملىء بالقذارات والسوقية الطفولية . **والملك أوبو** ، على العكس من **رقصة الموت** مثلاً هى مسرحية لا تأخذ موضوعاتها بجدية ويبدو چارى أكثر اهتماماً بأشكال الخيال من معاناة الروح . وليس لدى چورچ ومارثا الكثير من الصفات المشتركة مع الأم والأب أوبو ، على الأقل على مستوى الحبكة أو وصف الشخصيات . ومع ذلك فسوف اقترح أنه مثلما الحال مع لغة چارى المتفجرة ، ومع جوانبها المنعكسة ذاتياً والخاطئة ، فإن ألبى أيضاً يستخدم اللغة لينتقد ما هو تقليدى ومبتذل ، وكتحدى مستتر للنموذج الواقعى المرتبط دائماً بستريندبيرج .

إن أوبو هو محاكاة ساخرة غريبة لملك بطولى جوهره هو افراطه . وحيث إنه يأخذ شكل ماكبث المنحل والطفولى فى شهيته النهمة وعدم الكرامة ، يرتكب أوبو جريمة القتل ويلعن طريقه إلى القوة . ويعتبر أوبو خليط من الاشمئزاز والحيوية : فبينما تصدنا سوقيته وجبنه ، فإن نشاطه وإبداعه يعملان كمبارزة مبهجة . وكما هو الحال مع چورچ ومارثا ، يجد الجمهور واقعً بين الاشمئزاز مما هو غير جمالى والإعجاب بالذكاء غير التقليدى . وهذه الدوافع المتناقضة توجد أيضًا فى لغة أوبو ، والتى أصبحت فضيحة وأسطورة من خلال سوقيتها وعدم أصالتها . ومثل شخصيتها الرئيسية فإن لغة **الملك أوبو** تخترق التقاليد وتحرج وتدغدغ . والافتتاحية الشهيرة "Merdre!" وهى كلمة تعجب من أجل إضفاء الزخرفة على فرشة التواليت ، هى فقط أول القائمة فى القسم المقترح والاختراعات اللغوية الأصلية .

وهذه اللغة ، أكثر من أى جانب أخر فى المسرحية التى أخرجها چارى بنفسه فى ١٨٩٦ ، قد حولت العرض الافتتاحى إلى شغب عنيف . والمسرحية التى جعلت چارى ومسرح اللوڤر مشهورين كان لها عرضين فقط ولم تنتعش إلا بعد اثنى عشر عامًا ، أى بعد وفاة چارى بعام . وكانت لغة چارى تحديًا مكشوفًا لجمهورها . وكان الغرض منها الاستفزاز والصدمة وفرصة إعادة تقييم المعايير والتقاليد فى المسرح والأخلاقيات البرجوازية التى تشكل أساسه .

وبالمثل ، فإن ردود الفعل التى تتسم بالصدمة "لمسرحية ألبى القذرة" والتى قارنها أحد النقاد "بإفاضة الخياط" قد أتت بشكل كبير من بذائه حواره ، والقسوة والإفراط اللذان أصبحا ملامح رئيسية فى المسرحية . ومثل لغة چارى ، فإن لغة ألبى **مدمرة** : فهى تدمر التوقعات العامة لواقعية الصالون والتحليل النفسى . ويرسى ألبى موقفًا تقليديًا: زوجان تعيسان ، ويضعه فى مكان تقليدى : حجرة معيشة لطبقة متوسطة ، وبعد ذلك يمطر الجمهور بما نعتبره "قذارة" و"فسوق" . ولأنه مكتوب ببراعة تجعل اللغة خدعة فإن حوار ألبى مثل حوار چارى سطحى تمامًا . فالأجزاء مقتبسة أكثر من كونها كاشفة وغالبًا ما يتم تفضيل الخيال اللغوى على الاحتمال النفسى .

ويستثمر كل من چارى وألبى طاقة كبيرة فى كونهما مسيئين وهذه الاساءة تتعدى ضرورة الحبكة وتصبح غاية فى حد ذاتها . ولغة چارى ، على سبيل المثال ، ليست فقط متعلقة بدراسة الغائط ، ولكنها أيضًا بدون مبرر . وفى بداية المسرحية ، تجهز الأم أوبو العشاء لأوبو وتابعين الأمناء . وقائمة الطعام المتنوعة والغنية كريهة بشكل غير عادى (حتى فى الترجمة) .

الأم أوبو : حساء بولندى ، كبش روستو ، دجاج ، كبده كلب ، مؤخرة الديك الرومى ...

الأب أوبو : هيه ، هذا كثير ، اعتقد . هل تقصدين أن هناك أكثر ؟

الأم أوبو : (مستمرة) بودينج مجمد ، سلاطة ، فاكهة ، حلوى ، لحم بقرى مسلوق ، خرشوف القدس ، قرنبيط .

وعندما يسأل أوبو فيما بعد الكابتن بورديور عما إذا تناول وجبة شهية يجيب بورديور : " وجبة رائعة جداً يا سيدى ما عدا ..." ويجيب أوبو "أوه ، تعال الآن ، لم يكن هذا سيئًا جداً" (ص ٩-١٠) . وهذه السوقية البعيدة عن الموضوع هى إحدى العناصر فى المسرحية . وفى أحد مشاهد چارى الأكثر غرابة ، تتعثر الأم أوبو فى زوجها الجبان ، وهى تهرب من أعدائه بينما هو نائم فى الكهف . وتحاول أن تخفى شخصيتها بالتظاهر بأنها شبح ، الملاك جبريل . والمحادثة بينهما هى مجموعة من الإساءات الصبيانية والتى ليس لها علاقة بالحبكة فى هذا المشهد وكل شىء له علاقة باختراع مبهج وبلا مبرر بالبديهة السوقية .

الأم أوبو : كنا نقول ، يا سيد أوبو ، إنك صديق بدين جداً .

الأب أوبو : بدين جداً ، هذا حقيقى .

الأم أوبو : اخرس ، عليك اللعنة .

الأب أوبو : أوه ! ليس من المفروض أن تلعن الملائكة !

الأم أوبو : (جانبًا) هل أنت متزوج يا سيد أوبو ؟

الأب أوبو : بالتأكيد متزوج من ملكة الساحرات .

الأم أوبـو : إن ما تقصده إنها امرأة جميلة جداً .

الأب أوبو : مرعبة . لها مخالب ، فلا تعرفى أين تطعنيها .

الأم أوبـو : ... يا سـيد أوبـو ، إن زوجك فـاتنة ولذيذة ، وليس بهـا عـيب واحد... انها لا تشرب !

الأب أوبو : فـقط منذ أن أخذت مـفـتـاح الزنزانـة منهـا . فـقبل ذلك كـانت تسكر فى السابعة صباحًا وتعطر نفسها بالبراندى . والأن تعطر نفسـهـا بنوع من العـقـيق ، ولم يعـد يصـدر منهـا رائحـة عـفنة . والآن اهتـم أنا بذلك . ولـكننى الآن أنا الوحـيـد الذى يمـكن أن يسكر !

الأم أوبـو : أيـهـا الغـبى ! ... هذه أكـاذيب – لديك زوجـة نموذجيـة ، وأنت وحش .

الأب أوبو : هـذه حـقـــائق . إن زوجـــتى امـــرأة فـــاسـقـــة وأنت ســـجق. (ص٤٧–٤٨).

والموضوعات التى نوقشت – نظرات الزوجة ، شربها ، فضائلها – كلها مألوفة عند ستريندبيرج . ولكن هنا فإن هدف الاتهامات هو عرض البديهة غير الناضجة التى

يسمحان بها ، وليس كشف الشخصية الذى يحتملانه . قارن وصف أوبو لعادات زوجته فى الشراب بالمحادثة التالية بين چورچ ومارثا :

چورچ : ... عند العودة عندما كنت أغازل مارثا ، كانت تطلب اسوأ الأشياء ؛ لن تصدق ! كنا نذهب إلى البار

فى البار : ... ويسكى وبيرة ... وما كانت تفعله يفعل ، وكانت تقطب وجهها وتأتى بـ ... براندى وشراب مثلوج ومشاقب وسلطنيات من شراب مسكر وحمر شديد ، أشياء ...

مارثا : أين خمر التدفئة ؟

چورچ : (يعود إلى البار المتحرك) ولكن السنوات قد جلبت إلى مارثا إحساس بالأساسيات ... معرفة أن الكريمة هى للقهوة ، عصير الليمون للفطائر، والخمر (يحضر لمارثا مشروبها) نقى وبسيط... ها هو تفضلى ، يا ملاكى ... من أجل النقى والبسيط . (ص ٢٤) .

وهنا أيضًا ، فإن تحول العبارة والاستثارة البديهية أكثر أهمية من صدق التاريخ أو كشف الشخصية المعروض .

إن أوبو هو مهرج أكثر من كونه رجل . ولأنه ضخم الرأس وغامض ، فإن مظهره يعطى القليل جداً عن إدراكه لذاته ، وكذلك أى ملكة نقد . وعلى العكس من چورچ ومارثا فإن عائلة أوبو ليس لديها "عقل" ولا نفسية . فهم تجسيد لسوقية السمك المجداف (الأب أوبو) والجشع الماكر (الأم أوبو) وبلا فرق وبلا إدراك . وليست لغتهما شكل واع من الاحتجاج ، إهانة مصممة للتقاليد ، مثل الأم والأب فى **الحلم الأمريكى** لألبى ، فإن عائلة أوبو هى عجلات مسطحة تتكلم نيابة عن مؤلفة وبصوته المميز . والهدف من هذه اللغة ليس فى عالم المسرحية ، ولكن فى عالم الجمهور . وتوجه الإساءة اللغوية والدمار الملعوب نحو تقاليد النفاق على خشبة المسرح وفى المجتمع ، وهى تقاليد من خلالها ، يبدو چارى أنه يلمح إلى عائلة "أوبو" الغبية والجشعة فى هذا العالم والذين يحاولون تغطية رغباتهم الأساسية ودوافعهم .

إن چورچ ومارثا هما بالطبع شخصيتان أكثر تعقيداً وذوا نفسية واضحة وإدراك ذاتى شديد . ومع ذلك فإن هناك غلو لغوى مدمر ومشابه بالرغم من أنه أكثر تعقيداً وتهذيبًا . وهو جزء من وصف شخصيتهما . وعادة ما تتصارع بديهيتهما الحادة مع نيك وهانى الكئيبين شديدى التحفظ ، اللذان نادرا ما يتفاعلان أو يبدو أنهما يستوعبان الفكاهة . حقًا ، فإن صمتهما الجامد عند المواجهة مع تدريبات چورچ اللغوية غير المتصلة أو تلاعب مارثا اللفظى هو علامة على أن هذا الغلو هو خارج حدود "اتصال" المسرحية الطبيعى وهو أيضًا علامة على أن الاتصال "الطبيعى" - إذا كان فى الإمكان لنيك وهانى أن يمثلا عرف ما - هذا الاتصال ينتقد ويتحدى : يوضح

الخيال اللغوى مع التقاليد اللغوية . وفى المحادثة الأولى بين چورچ ونيك ، على سبيل المثال ، يجعل چورچ هانى صامتًا عندما يواجهه ، بلا أى سبب ، بتصريفه للكلمات "جيد، أفضل ، الأفضل" (ص ٣٢) . وفيما بعد فى أثناء مناقشة أخطار علم الأحياء ، يعلن چورچ فجأة "إننى دكتور . ليسانس آداب ... ماجستير اداب ... دكتوراة ... ! ولقد وصف هذا بأنه مرض مبدد للفصوص الأمامية ، ودواء عجيب . وفى الحقيقة فهو كلاهما" (ص ٣٧) ومرة أخرى ليس هناك رد فعل عند نيك . وخلال هذا الجزء يبدو أن چورچ مستمر فى محادثتين : الأولى تقليدية ، وعدوانية مع نيك ، والأخرى حوار مرير وممتاز لغويًا مع نفسه .

ومثال آخر على الاهانة التى لا مبرر لها ويكمن فى هجوم چورچ الثانى على أخطار التجريب البيولوچى .

چورچ : ... إننى اعترض عليه بشكل راسخ . لن أتخلى عن برلين ! ...

هانى : لا أرى أن هناك علاقة لبرلين بأى شىء.

چورچ : هناك صالون فى برلين الغربية حيث يبلغ ارتفاع كراسى البار خمسة أقدام . والأرض ... الأرضية ... بعيدة ... جداً ... أسفلك . لن أتخلى عن أشياء مثل هذه – لا ... لن ... سوف أحاربك ، أيها الشاب ... يد على صفنى ، حتى أكون متأكداً ... ولكن مع يدى غير المشغولة سوف أحاربك حتى الموت .

مارثا : (تسخر وتضحك) براڤو ! ...

نيـك : (وهو غضبان) يا إلهى !

هانى : (وهو مصطدوم) أوه !

چورچ : أكثر المؤشرات عمقًا فى الحقد الاجتماعى ... لا إحساس بالفكاهة.
لا تستطيع أى من الأحجار الضخمة أن تتلقى نكتة . اقرأ التاريخ .
(ص ٦٧-٦٨).

ولا يمكن لنيك وهانى أن تكون لهما علاقة بهذه الثورات من الخيال الذى يبعد عن موضوع الحديث ، بالضبط مثلما لا يتفاعلان عندما يخبر چورچ مارثا أن تبين لهانى أين يحتفظان بـ " ... لطف التعبير" (ص ٢٩) أو عندما تقبل مارثا هدية چورچ من الزهور مع الكلمات :" زهور الثالوث ! نبات عطر ! عنف ! زهور حفلة زفافى !" (ص١٩٦) . وفى كل من هذه الأمثلة ، فإن المناخ التقليدى يتوتر عن عمد . وتحدث أكثر الأمثلة شدة على الإطار الواقعى الذى يهدد من الداخل عندما يخبر چورچ مارثا عن حادث الطريق الذى وقع لابنهما . وتطلب مارثا المنهارة والباكيه رؤية البرقية المشئومة التى يرد عليها چورچ : "لقد أكلتها". ويتفاعل نيك وهانى فى رعب على قسوة فؤاد چورچ الظاهرة ، ويرا فقط البيئة التقليدية ويتوقعان بلاغة الحزن المعتادة . ويضيع التوتر بين الواقعية الواضحة والصورة الزائفة المتوازية للتوقعات الواقعية ،

ولكن هذا التوتر مع نقده المتضمن لما هو تافه وهادىء هو مهم جداً بشكل واضح بين أهداف ألبى وربما يقدم بشكل محكم فى إحدى "حركات" المسرحية غير اللغوية القليلة. وفى الفصل الأول ، تخبر مارثا نيك وهانى القصة المحرجة والسخيفة كيف أنها ذات مرة وبالصدفة هزمت چورچ فى مباراة ملاكمة تجريبية . وبينما تشرح مارثا أنه "كان **قضاء وقدر** بالفعل" ، يأخذ چورچ فى صمت بندقية قصيرة من وراء ظهره "ويوجها فى هدوء إلى رأس مارثا من الخلف . ويصرخ هانى ... وينهض . وينهض نيك وفى نفس الوقت تدير مارثا رأسها نحو چورچ . ويضغط چورچ على الزناد". (ص ٥٧) . وهذه اللحظة الدرامية جداً والعنيفة والتى تؤكد على خط المسرحية الواقعى والساداتى تنفجر حينئذ وتتحول إلى كوميديا هزلية عندما يصبح چورچ "رأسا" و"مظلة صينية حمراء وصفراء" تخرج من ماسورة البندقية . إن تقارب الوحشية والهزلية ، والعدوان الذى يشرع فيه الخيال ، المقصود منه المفاجأة وربما الأبعاد . ومثل المسرحية نفسها ، فإن الصورة توضح شدة ستريندبيرج وفكاهة چارى ، وفى الفجوة بين السياقين المتعارضين يكون التحدى للجمهور وتوقعاته التقليدية .

ونجد مثال رائع على الغرابة اللغوية المشتركة فى الجزء الوحيد من المسرحية المتعلق بالسب المباشر . وفى الفصل الثانى ، يتبادل چورچ ومارثا السباب التقليدى - إلا أن الكلمات باللغة الفرنسية : "وحش ! / خنزير / سليط اللسان ! ومن المهم ملاحظة أن هذا التبادل يتفجر مع فجائية كاملة ، وينتهى بشكل غير متوقع . واستخدم اللغة

الفرنسية بلا دافع أو تفسير ، ولكنه انفجار خفيف وعلى الرغم من أن نيك يشاهد هذا الحوار ، لا يظهر عليه أى رد فعل . ويبدو الأمر كما لو أن هذا الجزء وأيضًا بعض الأمثلة الأخرى التى عرضت ، تحدث خارج نطاق العمل الواقعى للمسرحية كلية ، أو على مستوى متوازى . وربما تكون اللعنات الفرنسية قد أخذت مباشرة من چارى – على الأقل فى الروح – والأكثر احتمالا من مسرحية بيكيت **فى انتظار جودو** .. ومثل چورچ ومارثا ، يقضى ديدى وجوجو وقتهما فى ممارسة سلسلة من اللعبات العدوانية والحزينة . وفى نقطة ما ، يقرران أن يلعبا على السباب المتبادل:

فالديمـــير : أبله !

إيستراچون : هذه هى الفكرة ، دعنا نسب بعضنا البعض ...

فالديمـــير : أبله !

إيستراچون : حشرة طفيلية !

فالديمـــير : إجهاض !

إيستراچون : مساعد خورى !

فالديمـــير : مصاب بالقماءة !

ومثل ألبى وچارى ، يفترض بيكيت أن الجمهور فى مدى حواره ويستخدم الذم بطريقة غير واقعية ومنعكسة ذاتيًا . وبينما عدوان چورچ ومارثا حقيقى ، فإن الشكل

الذى يأخذه ليس كذلك . وتبدو بديهيتهما وتجديدهما وانتقالاهما المفاجىء فى النغمة والاصطلاح ، كل هذا يبدو عن عمد أنه يدفع انتباهنا الناقد نحو اللغة . وتهدد البديهة المتطفلة بشرخ الإطار الواقعى للدراما الزوجية عند ستريندبيرج ، وبداخل هذا الشرخ يمكننا رؤية هجوم على الإطار نفسه وعلى تقاليده ، والذى نتقبله غالبًا بلا نقد .

ويتجنب تعديل سيناريو مسرحية ألبى (١٩٦٦ ، المخرج : مايك نيكولس) عند إيرينست ليهان Earnest Lehman مخاطر مضايقة أو أبعاد جمهوره . وبينما هو مخلص جداً للأصل ، فإن نص ليهمان يرتفع بوضوح إلى مستوى التقديم الواقعى النفسى لهذا الزواج التعس (يساعده المكان والزمان الطبيعيان والتمثيل بالطريقة) والذى لا يجهد توقعات الأسلوب . ويضيف ليهمان القليل جداً إلى نص ألبى ، ولكنه يقتطع ، والأجزاء التى يختار أن يحذفها مهمة جداً . وتقريبًا لا تظهر أى من الأجزاء المذكورة أعلاه فى الفيلم مثل "لن أتخلى عن برلين" ، وتلاعب مارثا اللفظى ، والسباب بالفرنسية . وعلاوة على ذلك فإن معظم مناقشات اللغة المباشرة - صور "التعذيب" ، واستخدام مارثا لما هو "مهم" وعتابها "لا تخبر فى كلمات" ، والجزء المتعلق بالجماعة ، وتهديد نيك لچورچ بأنه "سوف ألعب بلغتك" ، وأشاير أخرى - كل هذا قد حذف فى السيناريو . وهذا لا يسىء إلى القصة : بل فى الحقيقة يقوى منها . كل شىء دخيل على الاهتمام النفسى ، وكل شىء لا يمكن أن يتحرك بواقعية ، ويحذف ، وما يتبقى هو معركة ستريندبيرج الزوجية النموذجية . واللغة المنعكسة ذاتيًا

والمدمرة والبديهة الحادة التى تشكك فى تلك الواقعية السطحية نفسها - قد تم حذفها. وتبقى المسرحية ولكن تم تعديل "صوت" ألبى ، ومعه فإن نقده "للواقعية" واللغة التى من خلالها نبنى ونحصره بلا تفكير .

سام شيبارد Sam Shepard

أسنان الجريمة

وبعد عشر سنوات من افتتاح **من يخاف فرچينيا وولف ؟** فى برودواى ، كان أول عرض أمريكى **لأسنان الجريمة** بعيداً عن برودواى ، فى مسرح ما كارتر بجامعة برنيستون (١٩٧٢) ، وعلى الرغم من وجود أشياء متشابهة معينة ، فإن مطربى شيبارد الروك ، هوس وكراوى - اللذان كان لهما معركة صوتية "رأس برأس حتى موت أحدهما" - بعيدان عن زوجى ألبى المتشاجران بأكثر من مجرد عقد من الزمان : جيل ، وثقافة ، وإعادة صورة أمريكا كلها تميز سنوات شيبارد المضيئة عن واقعية صالون ألبى السطحية .

ولأنها اعتبرت من قبل الكثيرين أفضل مسرحيات شيبارد ، فإن **أسنان الجريمة** ، توضع فى قالب مستقبلى من الخيال العلمى على الجانب الأقصى من الحلم الأمريكى . ولأنها فانتازيا غريبة فى جزء منها وتعتمد على رقصة الروك والروك فى جزء آخر ، فإنها تعتبر أمريكية تمامًا فى اهتماماتها بالجذور الرائدة ، وأخلاقيات النجاح ،

والهوية ، وصور الروك الصلبة لصناعة البوب النرجسية التى تحولت إلى إسطورة ثقافية . وعلى خشبة مسرح عارية ، مزمنة فقط بـ "كرسى أسود يبدو كالشيطان... شىء ما مثل العرش الفرعونى المصرى" (ص ٣) ، فإن الملك المسن هوس ، وهو مجرم بارع فى استعمال البندقيةالذى تجاوز مرحلة الشباب شبابه ، ينتظر سقوطه . ولأنه كان مهدداً من قبل منافسيه ، يحارب هوس لحماية "أرضه" والوصول إلى "الذهب" . ومثل العجوز الفيس بريسلى ، يعيش هوس فى عزلة محاطًا بحاشية من المستشارين والمدافعين . ومنجمه وواضع إستراتيجيته ستار مان وبيكى ، مديره الشخصى اللذان "اعتقلاه" لأنه أصبح ليس أكثر من "كلبًا مسعوراً" "قاتلا على الطرقات" قد شكلاه وزادا من حدته "حتى الاتقان"(ص ١٠-١١) والآن ينصحاه بألا يخرج "لأى صيد أو قتل" ضد الغزاه جيبس ماركرز وهم محاربون شبان جاءوا للإطاحة به من على العرش . وهوس فى الداخل ، وهو لاعب تحكمه "الشفرة؛ والذهاب للحرب سوف يجبره على "تغيير الطبقة" وخسارة "الحقوق الفردية" وسوف يلقى به خارج "اللعبة ويتحول إلى" رجل عصابات .

ستارمان : الحركة الخاطئة سوف تعيدك للوراء سنة أو أكثر ... الخرائط تتحرك بسرعة أكثر من اللازم . كل أسبوع هناك نجم جديد ... وأنت تحتاج إلى شىء ما يتحمل ، ويستمر . كسف ستمسك بلقطة تذكارية خالدة إذا تخليت عن الرقص المنفرد ودخلت فى حرب العصابات ؟ سوف يمزقونك فى ليلة . وبالتأكيد سوف

يكون لديك لحظات قليلة من الشهرة العالمية ، وربما وميض بين الكواكب . ولكنه لن يستمر يا هوس ، لن يستمر . (ص ٨).

وهكذا فى الصفحات الأولى من المسرحية يتم رسم الصراع الدرامى ، ولكن بتعبيرات غريبة وغير مألوفة لدرجة أن الجمهور يستطيع فقط أن يغمر نفسه فى الرطانة ويحاول أن يتبع ما يطلق عليه هوس "الوميض" ، وليست المرة الأخيرة فى هذه المسرحية التى يجبر فيها الجمهور إم يشق طريقه إلى حديث غريب .

إن **أسنان الجريمة** هى "مسرحية موسيقية فى فصلين" . وقد كتبت موسيقى أغنياتها السبعة بواسطة شيبارد نفسه ، ومع ذلك يصر شيبارد فى توجيهاته على خشبة المسرح عن الأغنية الافتتاحية أنه : "يجب فهم كلمات الأغنية حتى تستطيع الفرقة الموسيقية زيادة الصوت أو تخفيضه عندما يبدأ هوس الغناء" (ص ٣) وتتضح هذه الارشادات عدة مرات فى المسرحية . وعلى الرغم من كثرة الحركة الجسمانية - أداء الأغنيات ، واللعب بالبنادق ، وهو مشهديطعن فيه هوس دمية محشوة تنزف ، القوة الجسمانية المهددة للغازى الشاب ، كراو - وعلى الرغم من توافر الموسيقى فى المسرحية : يؤكد شيبارد تكراراً على أهمية الكلمات . و**أسنان الجريمة** "بدأت باللغة" ، هكذا أخبر شيبارد أحد الصحفيين ، "لقد بدأت بسماع صوت معين يأتى من صوت هذه الشخصية، هوس ... العالم كله الذى كان منغمسًا فيه ، أتى من هذا الصوت". وتردد شيبارد فى السماح لريتشارد شيكنر Schechner وجماعة العروض التجريبية

عنده يعرض المسرحية على خشبة المسرح (فى ١٩٧٣) نشأ من خوفه بأنه تحت توجيه شيكنر "سوف تصبح المسرحية معينة بالجسد أكثر من اللازم وسوف تسقط اللغة فى الخلفية" - وهذا هو الذى حدث بالفعل . ومسرحية **أسنان الجريمة** هى مسرحية عن اللغة، والقوة ، والهوية ، وكما هو الحال فى **كاسبار** لهاندك ، **والدرس** لأيونيسكو ، **والمذكرة** لهافيل أو **من يخاف فرجينيا وولف ؟** لألبى ، تعمل قوة الكلمات كمحور للأفكار وموضوع مكشوف داخل المسرحية .

ويفتتح هوس المسرحية بغناء قصيدة . "الطريقة التى تكون عليها الأشياء" . وبينما يرتدى ملابس جلدية سوداء مزينة بزراير فضية تهتز مع حركاته ويمسك بميكرفون ويبدو "وضيعًا" يغنى هوس أغنية كتحذير بأنهم على وشك مشاهدة وهم ، بناء ممكن من الواقع "عرض يمشى ويعيش على الطريقة التى تبدو بها الأشياء"

قد تعتقد أن كل صورة تراها هى تاريخ حقيقى

عن الطريقة التى اعتادت أن تكون عليها الأشياء أو التى هى عليها

... وليس صعبًا أن تعرف أنك فقط لا تعرف

أنت فقط لا تعرف

ولذا فهنا وهم آخر يضاف إلى ارتباكك

عن الطريقة التى عليها الأشياء ...

ولذا فهنا إنسان يحلم بأنه يمشى نائمًا

عرض حى متحرك عن الطريقة التى تبدو بها الأشياء ... (ص ٤)

ويتأكد الجمهور أن "الصورة" التجريبية التالية عن الواقع لا تستطيع أن تقدم وضوحًا أو حقيقة . وهوس نفسه ، الذى سوف يظل على خشبة المسرح خلال المسرحية ، يكاد لا يغادرها أبداً حتى يحملوه إلى الخارج فى النهاية ، بعد أن أطلق الرصاص على رئيسه ، سوف يتعلم أثناء المسرحية أن الطريقة التى تبدو عليها الأشياء ليست هى الطريقة التى عليها مطلقًا . وهوس هو "بطل" المسرحية ، بطل يموت مثل ذلك الذى يوصف فى الأغنية الأولى . "كل الأبطال يموتون مثل الذباب الذى يقولون أنه علامة على الزمن" . والفصل الأول هو فصل موضح ويرسى صراع الحبكة ويقدمنا إلى هوس ، ويسهل دخول الجمهور إلى رطانة "العالم" الذى يثيره صوته . وفى الفصل الثانى تتغير المناظر الطبيعية وتتجرد من الواقعية . وتنظم الاستعارات البصرية العمل ، ويتحرك كراو الغازى الشاب إلى وسط خشب المسرح ، وتصبح معركة الأحاديث ، مباراة اللغة المشار إليها بين الملك والمغتصبة ، الأب والابن ، الماضى والحاضر – هى عمل الحبكة الرئيسى.

ولأن المشهد يحدث كلية على خشبة المسرح العارية تقريبًا ، يتقدم الفصل الأول من خلال عدة حوارات ، وتفاعلات بين هوس وزمرته ، وهوس ونفسه . وليس هناك أى

حبكة سوى توقع مشدود لجيبسى ماركر الذى أدركته العيون وهو الأن فى طريقه لإزاحة هوس . " إنهم جميعًا يتطلعون إلى هزيمتك" هكذا يخبر بيكى هوس، "أنت المحرك الرئيسى" (ص ١٩) وبالرغم من النبوءات السعيدة لجالاكتيك چاك فإن قارىء الأربعين خريطة الممتاز الذى يقو أن "لقد امتلكنا القوة . امتلكنا اللعبة ... يوجد التاج فى المكان المناسب والآن يبدو أنه فى حجمك" (ص ١٧) ولدى هوس شعور ، هاجس بأن الوقت قد حان .

هـــــــــوس : الوقت فى صالحهم . ألا ترى ذلك ؟ الشباب يذهب إليهم ... والأطفال يهربون إلى جيبس كيلز . إنه سوق يفتتح يا چاك . لدى شعور . اعرف أنهم فى الطريق ، واننا نخرج. يتقدم بنا العمر يا چاك .

چالاكـتـيك چاك : أنت فقط لديك هواجس يا رجل .أنت تتحدث إلى خيالات خاطئة . لا بد أن تهرع إلى الأمام . وتحمس . فهؤلاء الغجر ينتحرون . (ص ١٦-١٧)

ويعيش هوس فى عالم يسيطر عليه حافظوا الألعاب ، والحكام ، والنقاد . والنجاح يعنى تراكم "النقاط" طبقًا للاستراتيچية الموضوعة على "الخرائط" طبقًا لشبكة

عمل "الشفرات" والانتهاك يمكن أن يؤدى إلى العقوبات أو حتى الطرد من "اللعبة". وكان هوس ذات مرة مسجلاً حقيقيًا "ولد ليقتل" ووصل للقمة بالسماح لنفسه بأن يشكل حتى يلعب داخل "اللعبة" ولكنه الآن يتسلق فى الجداول ويخسر النقاط . وقد "تخطى" علامته ، فيجاس "الكبيرة" فى تحدى موچوروت فورس، ولا يسمح له جتى بالرد . ويحذره بيكى "لا يمكنك مخالفة الشفرة" "وعندما يضع المسجل العلامات، فهذه حلبة سباقه . ولا يمكنك اختراق هذه الحلبة . فسوف يلقون بك خارج الحلبة" (ص٨). ويلقن هوس لكى يصل إلى "الذهب" والذى يمكن أن يحصل فقط داخل اللعبة. "المسار واضح" هكذا يؤكد له چالاكتيك چاك ، "ربما يأتى القليل من القتلة الغجر إلى الصورة ولكن بعض الاستفتاءات لا تذكر حتى قتلهم خوفًا من إجهاد الحراس عليهم" (ص ١٦) .

وفى الحقيقة أصاب المقاتلون الغجر هوس القلق . فهو يحذر "هناك قوة . قوة شديدة" والغجر هم مرتدين ، وخارجين يرفضون الشفرة وقد ولدت أصالتهم وشجاعتهم "حركة تحتانية كاملة" . ولا يتقيد الغجر بقوانين اللعبة، "فهم يقتلون فى الحال .

وليس قتلاً نظيفًا فى السنام" (ص ١٧) . ولكنهم لديهم الشجاعة ومتحررون من السيطرة الخارجية للحراس والنقاد . وعندما يعلم هوس أنه مراقب من قبل مرتد غجرى، يقرر أن يعود للحرب و"يعيش خارج القانون الملعون كلية . خارج اللعبة كلها".

شـــــــيين : هكذا فهى عودة إلى الشجار ؟ وماذا عن الحراس ؟

هــــــــوس : عليهم اللعنة ، أيضًا . سوف نأخذهم جميعًا على ...

شـــــــيين : ماذا عن سمعتنا ؟ لقد اجتهدنا حتى نصل إلى هذا المكان. ولست مستعداً التخلى عن ذلك . أريد تذوق ذلك الذهب .

هــــــــوس : إننى محاط بالأغبياء ! ألا تستطيع رؤية ما حدث لنا ؟ لم نعد رماة ولا حتى هواة موسيقى الروك . إننا صبية مغفلين يتكمشون تحت الحراس والحكام والرأى العام . لم نعد أحراراً ! ياللعنة ! أصبحنا محترمين وآمنين. ماذا حدث لقلوبنا القاسية ؟ ماذا حدث لشجاعتنا الملعونة العمياء ! ... لقد كنا محاربون ذات مرة .

شـــــــيين : هذا كان منذ وقت طويل . (ص ٢٠ - ٢٢) .

ماذا يمكن أن نصنع بمفردات العنف والحرب والقتل والغزو والعصابات والذبح وحلبة السباق والزناد وهذه الطلقات؟ وكما يتضح من هذه الأمثلة ، تغلى **أسنان الجريمة** بالعنف المتضمن . وتثير مصطلحاتها اقتباسات المافيا ووحشية العصابات ، ويصدر عن صورها البصرية إحساس بالخطر . وتوصف خشبة المسرح بأنها "تبدو شيطانية" ويقال أن هوس يبدو "وضيعًا" ووجود كراوى يفرز العنف والاحتقار . وتمتلىء خشبة المسرح نفسها بأسلحة القتل . وبعد الأغنية الأولى مباشرة ، يحضر بيكى لهوس قطعة قماش مخملة سوداء تحتوى على عدة مسدسات وبنادق وأسلحة نارية أخرى . وفيما بعد يتدرب هوس من أجل المعركة مع الغازى بواسطة غرز السكين فى دمية محشوة . وتظل السكاكين والبنادق موجودة على خشبة المسرح خلال المسرحية . وهذه الأجواء اللغوية والبصرية من العنف مع موسيقى الروك وتهديدات المعركة المقبلة تشجع على مجىء العنف الحقيقى . ومع ذلك كما فى **حفلة عيد الميلاد** لبينتر ، عندما يبدأ الهجوم والمتقاتلون فى مكانهم والمعركة تشتعل - نجد أن الهجوم اللغوى هو الذى يقدم، وليس العنف الجسدى الذى قد توقعناه .

وينقضى الفصل الأول فى تخطيط إستراتيجيات الحرب . فيقترح بيكى محاربة الغازى بالسكاكين ، وانتظاره فى الخارج "والتمكن منه قبل أن يتمكن منك". والجميع قلق ، حيث أن هوس لم يستخدم "سكينًا" منذ أكثر من عشر سنوات ، ولأن وسائل هؤلاء القتلة الشبان تختلف عما اعتاد أن يعرفه هوس :

هـــــــوس : ... لقد تغيرت الأمور كثيراً . ولم يعودوا حتى يتدربون .

صوب سلاحك إلى الكبير فقط. لم يعد هناك احتراماً ...
وليس هناك إحساس بتقاليد اللعبة... الأمر كاد إلى ما
كان عليه . ملاهى ليلية . إفلاس فى ألعاب البوكر.
بنادق جاهزة فى الغناء التافه . حرب موسيقى الروك ،
كتل من التراب القذر ، نوافذ تنكسر . مخربون كما
يحدث فى **قصة الجانب الغربى** . (ص ٢٤) .

' ولا يظهر كراو حتى الفصل الثانى ، ولكن وجوده يشعر به منذ البداية . وعلى ستارة المسرح الخلفية لاختلافه عن هوس - شبابه ، شجاعته ، حريته ، افتقاره إلى الاحترام والتقاليد - ينكشف هوس ويشكك فى قيمة . "يادوك ، ماذا تعتقد عن چيبس كيلز . هل تعتقد أنه شيء أخلاقى؟" يتعجب هوس (ص ٢٥) . ويواجه هوس المشاكل بسبب الافتقار إلى القيم لدرجة أن مثل هذا التحدى للشباب ضد نجوم معروفة يبدو أنه يتضمن : "لم يعدوا حتى يتدربون" وبينما ينتظران كراو ، يستغرق هوس وبيكى فى الذكريات عن "الأيام الخوالى" ويغنيان أجزاء من أغنيات "قديمة" مشهورة، كلها تثير صوت وروح أمريكا فى الخمسينيات . وهذا الماضى المعروف وماضى أكثر بعداً واسطورية عن رعاة البقر والغرب ، تتم مقارنتهما بعد ذلك بالحاضر الذى يمثله كراو والذى يعرف عنه هوس القليل جداً :

بيكى : هل تعرف ماذا يشبه الخارج هناك ، خارج العلبة ؟ لن تدركه الشوارع يسيطر عليها العصابات - ويغلقونها . والعصابات

يسيطر عليها عصابات أكبر . هذه العصابات وراكبى الخيول .

ويسيطر عليها النفايات والخطوة التالية هم الحراس.

هوس : ماذا عن الريف ؟ أليس هناك أى مزارعون ، ورعاة بقر ، مساحة مفتوحة . أليس أى أحد يعيش فقط حياته ؟

بيكى : إنك لا تلعب بمجموعة ورق كاملة ، يا هوس . الكل قد ولى . تلك كانت رقصة الزمن القديم .

إنه هذان العالمان - عالم "المزارع ، ورعاة البقر ، والمساحة المفتوحة" من ناحية ، وعالم العصابات والعصابات الأكبر من ناحية أخرى ، عن الذكرى التاريخية ، والحنين إلى الماضى بالمقارنة بين رطانة المستقبل والإيمان بلا ذكرى "بالحاضر" عن الشيخوخة والشباب - واللذان سوف يتصارعان في النهاية من خلال هوس وكراو .

وأول تفاصيل مجسدة تسمعها عن كراو هى السيارة التى يقودها . وتظهر المصطلحات الخاصة بالسيارة من خلال المسرحية مع العصابات ورعاة البقر والأعمال والموسيقى والرطانة المخترعة التى يغرسها شيبارد فى مصطلحات المسرحية الخاصة . وحديث السيارة هو شفرة أكثر إحباطًا وتشويشًا ، وهذا الحديث يعطينا وصفًا مختصراً للشخصية وفاعلية الشخصيات . ومازارتى هوس الخطيرة "المشحمة مثل الرصاصة"

(ص ٥) هى أول وآخر موضوع يناقش فى المسرحية . واللاعب ليتل ويلارد من "المدرسة القديمة" والذى معه يريد هوس أن يتكتل ضد الغزاة الصغار ، اعتاد أن يقود جلاكسى :

شيين : الساحل الشرقى . قاد سيارة جلاكسى . إلى ريمنيجتون فوق وتحت .

هوس : نعم . غير أسلوبه الآن . واشترى لنفسه لوتس فورميلا ٢ وبارتيا .

شيين : يبدو وضيعًا .

هوس : هو كذلك يا رجل ، وأنا أثق به . (ص ٢١)

وعندما يتحدد مكان كراو وهو يقودهم فى الطريق ، كان أول سؤال لهوس هو "ماذا يقود ؟"

شيين : لن تصدق هذا . امبالا سوداء ١٩٥٨ تعمل بنظام حقن الوقود ، طبيب بيطرى مجهد وشعره مسرح ومنتفخ تمامًا من أسفل .

هوس : أحب هذا المتأنق . وهو كذلك دعه يمر . (ص ٣١) .

يبدو هوس خائفًا ومرتبكًا من هذا الغجرى . " أسلوبه يشبه أسلوب النماذج التى اقتدى بها ... له حضور . ربما من نوعية النجوم . وحركاته لها عبير ... أقصد أنه لا

أحد يركب سيارة امبالا موديل ١٩٥٨ ليتصارع مع مسجل النجوم" (ص ٣٤) ويقرر هوس أن "يكبح السيارة قليلاً قبل المعركة الكبرى" لكى "يجد تناغمه" ويرى إذا كانوا "فى نفس الاتجاه" (ص ٣٤) وهكذا حتى قبل ظهور كراو ، يحاول هوس أن يلتقط "صوته" ويتعلم .

وفارق السن بين كراو وهوس له أهمية كبيرة فى المسرحية . فكراو هو الشباب والقوة والذى لابد حتمًا أن يرث مكان السن . وتساق الطبيعة المتغيرة للقوة ، وهى إحدى الموضوعات الأساسية فى المسرحية ، بطريقة مباشرة جداً فى هذا الفارق المتعلق بالسن . ومنذ اللحظة التى أكد فيها على أسلوب كراو (السيارة) ، يبدأ جزء انتقالى حيث التخيل الأسطورى عن المحارب / الملك المسن أو الأب الذى سوف يفسح الطريق إلى الابن ، ويصبح هذا سائداً . ويثور هوس الذى حذر من قبل الطبيب استعداداً للمعركة ، يثور على ما قد أصبح ، وعلى الحتمية الدائرية للصراع الذى ينتظره .

هوس : انظر إلى الآن . عاجز . لا يمكننى إصابة هدف إلا إذا كانت الجداول صحيحة . قابع فى صورتى . قابع فى منزل . انتظر . انتظر صبيًا من المحتمل أنه مثلى تمامًا . تمامًا مثلما كنت حينئذ . دماء شابة . ولابد أن اتخلص منه . لابد أن ازيحه أو يزيحنى . إننا نحارب أنفسنا ... إنه أخى ولابد أن أقتله . ولابد أن يقتلنى.(ص٣٦) .

وبعد أن ترك وحيداً على خشبة المسرح وهو مجهد ، يجلس هوس على عرشه ويتحدث مع نفسه بصوتين ، صوته وصوت أبيه . ويعترف لأبيه أنه يشعر بالضياع والوقوع فى الفخ والحيرة . ولم يعد مسجلاً حقيقيًا ، فقد أصبحت "المؤسسة" "جميعها تعتمد على وكلاء المرهنات والعملاء والحراس . إننى صناعة خاسرة . اننى أترك تأثيرى حتى على الأسهم والسندات." وبهذا الاعتراف ومجلس الأب بأن "إنك مجرد رجل ، يا هوس. مجرد رجل" (ص ٣٨) ، يستعد هوس لفقدان رجولته مع المجرم الشاب . ويرقد هوس على خشبة المسرح قبل **الصراع** الأخير ، بينما "يلقى بظل ضخم لكراو عبر جدار خشبة المسرح الأمامية خلف هوس" (ص ٣٩) . وإلى هذه الصورة يضاف صوت كراو الذى يغنى أغنيته الأولية : "السم" وهكذا ، يتوقع دخول كراو من خلال الظل والصوت وتلميح هوس عن قوته .

ولقد قال شيبارد عن شخصية كراو بأنه ولد من أشواق العنف . إنسان مميت تمامًا لا يستطيع أحد أن يقتفى أثره كيف سلك هذا الطريق لا أحد يعرف فقد ظهر فجأة . ونطق بكلمات أصبحت هى سلاحه ... ويتكلم بلا لسان مسموع" ويفتتح كراو الفصل الثانى . والتجربة الأولى لنا معه تجربة جسدية ، ومن خلال أسلوبه يرتدى حذاء ذو كعب عال مثل الذى يرتديه عشاق موسيقى الرول وقرط به أسنان مثل أسنان سمك القرش وصليب معقوف فضى يتدلى من رقبته ورقعة قماش سوداء تغطى عينه اليسرى. "وملوحًا بسلسلة من يد إلى يد ، يمضغ لبانًا محدثًا فرقعة شديدة" و"مفرزاً عجرفة شديدة" (ص ٤١) ومثل الوريث الصغير الذى يتدرب على العرش ، يجلس

كراو على كرسى هوس ، و"يمضغ اللبان أمام الجمهور" ومع جملة كراو الأولى يتضح أن لغة جديدة قد دخلت المسرحية . وإذا كان الجمهور مشوشًا فى الفصل الأول بسبب مصطلحات الخيال العلمى والعصابات والسيارة ورطانة الغرب ، تبرهن لغة كراو على أنها أكثر صعوبة فى الاختراق والتمزيق . ولغة كراو خاصة لدرجة أنه بالمقارنة ، يبدو هوس وديعًا من الطراز القديم ، والذى كما سنرى هو كذلك بالفعل . ومع كراو تأتى اللغة فى المقدمة وتصبح موضوعًا واضحًا تناقشه الشخصيات ومنذ البداية ، يتميز مفردات كراو مثل ملبسه وحركاته بالتخيل العنيف الواضح .

هوس : يخبرنى بوليسى السرى بأنك تقود لامبالا موديل ١٩٥٨ مع محارب .

كراو : موس حلاقة ، جلود .

هوس : هل استرحت ؟

كراو : حصلت على قضمات طعام طاحنة . العيون مخيطة . يمكنك رؤية ما يجلس. نفس الموس ليقضى على ما يدركنى لأكون فى الطرف البعيد من الطيف ...

هوس : تريد شرابًا أو شىء ما ؟

كراو : (يضحك) إن السكير فى أوقات الشمس لابد أن يصدر عنه رائحة الخس أو تحول القرن . بالتأكيد ، الجلود ، تعصر أشجار العنب مرة واحدة .

هوس : أبيض أم أحمر ؟

كراو : فى لون الدم . (ص ٤٢) .

أين كلمات كراو الخطيرة (موس ، قضمات ، مخيطة ، دماء) وإبهام مفرداته التى تربك هوس الذى يسأل : "ألا يمكنك أن ترفع من مستوى اللغة يا رجل ؟ إننى مسن لدرجة لا يمكننى معها تتبع الوميض ". ويجيب كراو بتحدى لغوى "اختر لغة الأرغة ، الجلود. مباريات فردية أو ضغوط منخفضة . ٤٥ ، ٧٨ ، ٥ر٣٣" (ص٤٤).

ولا يسمح لجمهور **أسنان الجريمة** أن يظل سلبيًا ، فهو يستفز ويضايق بنفس الطريقة التى تحدث مع جمهور **كاسبار وجلينجارى جلين روس** ، أو **المذكرة** : فهو يجبر على هضم شفرة لغوية غريبة ، أحاديث خارج خبرته وتجعله عاجزاًعن بناء المعنى . ولقد علق شيبارد على تكرار إشراك الجمهور جسديًا فى **أسنان الجريمة** كما فعل شيبارد سكينر فى إنتاجه الجماعى لعرض المسرحية . وفى مقابلة ، اعترض شيبارد على إزالة سكينر للحدود بين خشبة المسرح والجمهور قائلاً : "هناك إسطورة كاملة ... إنه لكى الجمهور يكون مشاركًا بشكل فعال فى الحدث الذى يشاهده فلابد أن يحرك جسديًا بعنف إلى شىء ما ، والذى ليس حقيقيًا على الإطلاق . يمكن للجمهور الجلوس على الكراسى ويشاهد شىء ما أمامه ويشارك بشكل فعال". واللغة التى يصر شيبارد أن تكون واضحة ومسموعة خلال العرض تحقق الاتصال الجسدى والانغماس بمفردها .

وتحتوى هذه المسرحية اللغوية جداً على مجموعتين من اللغات ، تركيبات مؤلفة غير مألوفة وغريبة على الجمهور . ومنذ البداية يمكن فهم اللغة بطريقة بديهية فقط حيث إن التعبيرات الغريبة - جداول ، مسجل ، غجرى ، حراس ، شفرات ، قاتل ، إلخ ، وأساليب الرطانة تندمج ببطء مع الحبكة وتزداد قوة بإستخدام الإشارات . ولا يساق المعنى بشكل تحليلى ، فهو يؤسس من خلال الخبرة بعالم المسرحية . ولكن على العكس من أى من المسرحيات الأخرى التى نوقشت ، عندما أصبح الجمهور أكثر أمنًا فى حديث المسرحية ، تخضع مرة أخرى رتهاجم لغويًا مع ظهور كراو . ومرة أخرى يصبح عالم المسرحية مبهمًا ، ومرة أخرى يفقد الجمهور صلاته ويتعلم ثانية كيف يبنى المعنى . وعدم أمان الجمهور والصعوبة ، والأبعاد الذى يغرى به عدوان اللغة غير المفهومة والشفرات العشوائية كما تبدو ، كل هذا يؤدى إلى روابط عاطفية بموضوع المسرحية ، مصاغة بوضوح فى الفصل الثانى ، روابط الأحاديث المتغيرة والمرنة ، المتصلة بفقدان التراث وجذور تدعيم الحياة . وكما يكتب دون شيوى : "إن الشىء المدهش والمزعج بخصوص **أسنان الجريمة** أن شيبارد ينقر فى (...) الرطانات الحديثة والإشارات المتعلقة بالموضوع بدون حسم أى منهما ، ممثلا فى المسرح من خلال اللغة الشفافة نوع من التشويش الذى يمثله على المسرح."

وهذا التشويش يتضح جداً أثناء الحوار الأول فى الفصل الثانى ، بينما يستمر كراو فى المنطق "بما لا يسمع" والجلوس على عرش هوس ، بينما ينهض هوس ، بصعوبة، ليعلم عن العالم الخارجى الذى هو منعزل عنه تمامًا . وكراو له اليد العليا بشكل واضح حتى ينزلق ويتكلم جملة "طبيعية"!

كراو : أننا معروفون بالنجوم أشكالاً تتصل بما بين المجرات . البعض يسافر وراء ما هو دنيوى ويستقر على الكواكب ڤينوس ونيبتون والمريخ .

هوس : كيف وصلت إلى هذا النجم الملعون نيبتون وأنت تركب سيارة فى امبالا موديل ١٩٥٨!

كراو : كيف وصلت أنت إلى الأرض فى سيارة مازيراتى ؟

هوس : هناك ! لماذا سقطت حينئذ؟ لماذا تتحدث فجأة كإنسان؟ (ص٤٦).

ومع هذا ، يستعيد هوس قوته ويطيح بكراو " الملعون من على كرسى!!" ونادراً فقط ما ينزلق كراو عن لغته ، أو ينزلق على الإطلاق . وعلى عكس هوس ، لا نعلم شيئًا عن كراو أثناء المسرحية ، فليس له تاريخ ، ولا صراعات داخلية ، ولا سيكولوچية . فهو يساق إلينا فقط من خلال أسلوبه وكلامه . وهو سطحى تمامًا . ويتلعثم هوس ويبحث عن إجابة ، ولكن كراو لا يخون العاطفة أو الشكوك . " ليس هناك ألهة أو منقذين" ، هكذا يغنى (ص ٤٩) متذكراً ربما اللابطل غير الموجود بنفس الاسم الذى عنه يكتب هيوز Hughes : "لقد استمر الرب فى النوم / واستمر كراو فى الضحك". ويبدو أن قوة كراو تأتى من وحدة أسلوب بلا اتصال تقريبًا ، ولغة وبرود أخلاقى . ويسأل هوس "أيها الملك الغجرى ، أين قلبك الحقيقى" . وقلبه هو الصوت المعاصر الحقيقى ، الحديث الدخيل الذى سوف يحل محل "صوت" فترة سابقة . وكما سنرى

حالاً ، فإن كراو ليس فقط خطيراً وبارداً ، ولكنه أيضًا ذكيًا ومغو ، وفى أثناء "مباراة الأسلوب" التى تتلو ، كما يطلق عليها هوس (ص ٤٦) فإن ابهام كراو اللغوى يتحول إلى هجوم لغوى واضح ولكنه مميت .

وهوس هو الذى يختار سلاح معركتهما حتى الموت ، واختياره للغة كوسيلة فى المعركة هو اختيار ذو مغزى . وعلى الرغم من تقديم خيارات أخرى - سكاكين ، مسدسات ، سباق سيارات ، - وعلى الرغم من أن البنادق والسكاكين الموجودة فى الفصل الأول تلمح بمعركة جسدية ، إلا أن هوس يرفض الطريق السهل . "وليس هناك أى مسجل على الكوكب باستطاعته أن يقتلنى بدون أى نوع من السلاح أو الآلة"(ص٥٢).

كراو : لا أستطيع أن أفهم لماذا تريد أن تسير فى هذا السبيل ، ياليزر . إنه بعيد عن السكاكين .

هوس : فقط لأبرهن أننى لست فى الخارج .

كراو : تبرهن لى أو لنفسك ! (ص ٥٠)

والمعنى واضح : الكلمات هى اللعبة الداخلية الحقيقية ، قوة أكبر وأشد من المسدسات أو السكاكين . وامتلاك اللغة والحديث معناه فى الحقيقة الحكم .

ويدور الفصل الثانى حول استعارة المصارعة أو مباراة فى الملاكمة ، وكما هو الحال فى **مسرحية ستريندبيرج** لدونيمات فإن البعد البصرى فى المسابقة - وجود الحكم ، وتقسيم العمل إلى "جولات" ومناقشة الأحكام والشفرات - يضفى موضوعية على الحبكة ويضع فى المقدمة طبيعتها العدوانية والتنافسية بشكل أساسى ولكن دورنيمات يُنَقِّى العمل الهام فى مسرحية ستريندبيرح من سطحيته وإطنابه ، متجاهلاً معظم اللغة، بينما يقوى شيبارد من اللغة نفسها ويركبها فقط بطريقة مسرحية فى شكل مباراة فى المصارعة . ويشبه هذا الاستخدام استعارات المصارعة فى **من يخاف فرچينيا وولف؟** والتى تقلل من عدوان وقوة سلاحها ، اللغة . وكما هو الحال فى كل مباريات "المصارعة" يتحقق النجاح من خلال الكفاءة والمهارة اللتان ينزل بهما الضرر على المنافس ، بقدر ما تسمح به القواعد . وهنا ومع ذلك ، تساق الضربات والملاكمة لغويًا. وليس جسد المنافس ، ولكن تكوينه ، وتاريخه وموهبته وروحه التى هى موضوعات الهجوم . ومثلما يخشن چورچ مارثا لغويًا قبل لعبتهما الأخيرة فى "تربية الطفل" لكى يؤكد على المنافس الجديد ، يقدم هوس مباراتهما من خلال التهديدات التى تستخدم لغة العنف الجسدى . فيقول هوس " إننى سوف استمتع بتقطيع جلدك. وسوف أتركك مشلولا وأنت حى . مبتوراً من أسفل الرقبة " (ص ٥١ - ٥٢) - هكذا تبدأ المعركة ، المعركة التى تحارب رأسًا برأس حتى يموت أحدهما".

ويشبه دور الحكم فى المباراة اللغوية دور نيك وهانى فى **من يخاف فرچينيا وولف ؟** أو كيرت فى **رقصة الموت** : فهو يعدل اللعبة ويضفى عليها موضوعية بينما يعطيها

أيضًا موقع أفضلية خارجى يستطيع الجمهور من خلاله اختبار نتائج الصراع . ولكن على العكس من كيرت ، أو نيك وهانى ، فإن هذا الحكم ليس له هوية غير وظيفته الرياضية . فهو شخصية كوميدية هزيلة ترتدى ملابس تشبه ملابس الحكم فى اتحاد كرة السلة الوطنى ، مع بنطلون أسود وقميص مخطط وحذاء وصفارة وقبعة بيسبول"(ص٥٠). وقبل بدء المباراة يضع لوحة تسجيل ضخمة عليها الحروف "H" و "C" مكتوبين فى أعلى اللوحة ، ويؤدى بعض ألعاب اليوجا ويجرى فى مكانه . وتحرك هذه المؤثرات جسديًا ، ميدان التنافس ، ولكن فى نفس الوقت تجهد وتحاكى على سبيل السخرية المناخ الشعائرى / الواقعى للصراع . وهذا الاجهاد سوف يتسع إلى عدم توافق حقيقى أثناء الجولة الأولى عندما تأتى كل حاشية هوس إلى خشبة المسرح يرتدون ملابس تشبه ملابس المشجعات المزينة بكرات من الصوف وعلامات "النصر" ويؤدون روتينًا صامتًا . وسلوكهم الغريب الذى يذهب بعيداً لدرجة "الانحناء بدون ملابس" أمام الجمهور ، وهم يعرجون ويقهقهون ، يخلق معارضة قوية لروايات المتحاربين المشحونة جداً والعاطفية . وخلال المعركة ، يخفض شيبارد الصراع اللغوى من خلال الصور السخيفة ، مضيفًا قوة إلى "اللعبة" ، والموضوعية ومانعًا الجمهور من التعرف على أى من المتنافسين . وهو يحفظ أيضًا الناحية الرياضية من المباراة فى المقدمة بواسطة مقاطعة نصوص المتسابقين بتعليقات على قواعد اللعبة نفسها . وفى نقطة ما ، يطلق الحكم الصفارة ، ويوقف المعركة ، ومستخدمًا الرطانة المحترفة يحذر المتنافسين : "لا إمساك بقوة . فهذه ليست مباراة فى المصارعة ... فقط حافظا على مسافة بسيطة بينكما" (ص ٦١) .

ويبدأ شيبارد المباراة بالتعرف على الهجوم الجسدى بشكل واضح مع الهجوم اللغوى . ويخبر الحكم المتنافسين بأن "... يخرجا - وهم يلوحان" لا احتضان مثل احتضان الدببة ، ولا ملاكمة الأرانب أو الاستمرار في الإمساك . ولو ينزل أحد ، يغطيه خمسة . وبعد ذلك يمكنك ضربه بشدة" ويدق الجرس وتبدأ الموسيقى "صوت شرير ينسل" . وعندئذ تخبرنا تعليمات خشبة المسرح أن هوس وكراو يلتقطا الميكروفونات وهو عمل يقارن فيما بعد بإمساك السكين (ص ٥٧) ، و"يبدأن **هجومهما** ناطقين بالكلمات بشكل إيقاعى ... وتتعزز أصواتهما لدرجة أنه أحيانًا يتغنيان بالكلمات أو يصرخان . **وتبقى الكلمات غير مفهومة بقدر الإمكان** ، كأننا نستمع إلى كلمات أوبرا غير مفهومة (ص ٥٢ - ٥٣ ، تأكيدى) .

وتضع الجولة الأولى كراو فى حالة الهجوم . وتتحرك لغته إلى اصطلاح جديد ، مفردات شعرية ذات نغمة متكررة وإيقاعية يستثير بها دافع الخطر التقليدى عند الخاسر الصغير "القزم" "طفل العار" . ويطور كراو رواية عنيفة وتمتلىء بالغليان حول (من المفترض) ماضى هوس المخزى والخالى من الحب ، مراهقة شخص جبان ، "الطفل الذى يتلعثم . الطفل الأخرس . الخاسر . القزم . الساذج . طفل العار".

كراو : لقد ضبطتك وأنت تلهث عند قضبان القطار ... ضبطتك وبنطلونك أسفل. وضربتك بالحزام . وتغلبت عليك فى جانب وطرحتك أسفل على الجانب الأخر . هزمتك طوال الليل ... وتركتك وأنت تنزف

وتصرخ . وتركتك وأنت تستصرخ أمك . طوال الليل . الخزى على الطفل . الطفل الأخرس الصغير الذى يتلعثم . (ص ٥٣) .

ويحتج هوس بأن كل هذا ليس حقيقيًا ، ولكن يستمر كراو ، ويتخيل الآن صور الولد الممارس للعادة السرية "يأتى وهو محتلم ... عاريًا على مخدة . عاريًا فى حجرة النوم . عاريًا فى الحمام . يضرب نفسه فى المرآة . يضرب حتى تنزف الدماء ..." ويستثير الولد الخائف والجبان – "وحيداً فى حجرة النوم . يتحرق شوقًا إلى الانتباه" – الذى يبحث عن النجاح من خلال الجريمة التافهة ويسجن " ليقضى سنوات الحكم"(ص٥٤) ويصل الهجوم إلى التصعيد مع وصف كراو للولد "فى المندفع" الذى "يؤدى تعليمه" من خلال الألم والاذلال .

كراو : أنه يختزن خلايا الكراهية ... ولابد أن يسدد ما عليه ... وأخيراً يحصل على فرصته الكبرى ويمتص قول مراقبه المتكرر ... سوف أحرمك من الوقت . فقط اعطنى لى الحرية ، أيها الولد . فقط أركع على ركبتيك . اعطنى ضربة أيها الولد . سوف اعيد لك المفتاح . سوف اعيد لك المفتاح أيها الولد ! فقط ترجل ! استمر فى الترجل ! ترجل ! ترجل ! ترجل ! تعال ! (ص ٥٥)

ومع هذا يدق الجرس ويشعر كراو بالإنهاك فى مكانه .

ويتلقى هوس بالكاد ضربة أثناء هذه الجولة ويسجل الحكم كراو كفائز . وتأتى قوة كراو ليس فقط من صورته الحقيرة والمخزية ولكن من إيقاعه المنوم مغناطيسيًا ، مقاطع عباراته الجامدة ، والتكرار المتواصل ومفردات القاموس المتزاحمة والتى تعيق أى مقاطعة أو تعداد . ويكتب بروس باو Powe عن موسيقية هذا الجزء "إن تكرار الكلمات والأصوات ذات الإيقاعات المتقنة وغير المتقنة يجعل الجزء ذات صيغة واحدة مثل الأغنية ... والنحو معبر ، ومفردات القاموس متصلة شفويًا ، والإيقاع المتدافع ، والتسارع التدريجى يؤكد عليه فى النهاية". ويلاحظ باو أن الكلمات القاطعة الجامدة "توجد فى أفواه الشخصيات مثل الأشباء المؤثرة المتوحشة . وتقذف الشخصيات الكلمات بسرعة ... وتسقطها ، وتؤديها . وكونها مستخدمة بهذه الطريقة فهى تعتبر كلمات **خطرة** . وتمتلك القوة بالضبط لأنها حية كصوت" وكل ما يستطيع هوس فعله هو الاحتجاج ضد "وميض" كراو ، وافتقاره إلى الشجاعة ، مدعيًا أن هجوم كراو ليس عادلا والكل يكذب. "كان يزدهر فى ماضى لم يعد هناك . يتسم بالفانتازيا ... كيف يمكنك أن تعطى نقاطًا لكاذب ؟" ويجيب الحكم : "لا أفعل . إننى أعطيها للفائز"(ص٥٦). ولا يهتم الحكم عما إذا كان نص كراو حقيقيًا ولكنه يهتم عما إذا كان نصًا فائزاً ، وقويًا ومقنعًا . وفى "مباراة الأسلوب" هذه اصبح الحقيقة غير متصلة وتوسل هوس إلى القيم القديمة مثل "القلب" و"الرهان الصادق" لا يستخدم هنا .ويترك هوس "يحترق" وغير قادر على العد .

وفى مقالته "الحداثة وما بعد الحداثة : **أسنان الجريمة** لشيبارد وأحاديث الثقافة الشعبية" يقترح ليونارد وليكوكس Wilcox أن ينجز كراو انحطاط هوس بإعادة كتابة شخصيته وفقًا لحديث غريب على خبرة هوس . ويتم إعادة تشكيل تاريخ هوس لديلز Deleuz عن "الأطعمة السامة والبراز المغطى" كقطب واحد للغة ما بعد الحداثة. وطبقًا لويلكوكس :

> **إن هجوم كراو الشديد على هوس يقترب من أرضية الخمسينيات الاستطرادية والمتعلقة بالنص - أرضية هوس - ويحولها ضده فى شعائر من الانحلال . وهذا ما يفعله كراو باعادة قراءة الموضوعات الأساسية فى الخمسينيات - الشفرة الرئيسية للوجودية والانشغال بالأبعاد - وفقًا للعجز ... ولغة كراو العنيفة تستهلك وتلتهم : وتتناسب مع نشاط هوس و"تقضى على أنماطه" ، وتستغل تاريخه وتعيد قراءته وفق الخوف والإحباط الجنسى ونشاط العادة السرية المتراجع ... وعلاوة على ذلك ، يتضمن تداخل النصوص الشعبى عند كراو تحديًا ما بعد الحداثة للتصورات الأساسية عن الصوت المنشىء والوعى كمركز للمعنى . وهكذا عندما يجيب هوس فى الجولة الثانية، مدافعًا عن المنشأ ، والوجود وفكرة الهوية الأصيلة ، تبدأ المعركة اللغوية فى أن تأخذ أبعاد المعركة بين الحداثة وما بعد الحداثة .**

وحقًا ، يحاول هوس استخدام استراتيجية جديدة فى الجولة الثانية : فهو يصر على أن يلعبان بدون موسيقة أو ميكروفون أو أى وسيلة أخرى والتخلص من كل شىء إلا ما هو ضرورى".

هوس : ما الموضوع ، يا كراو ؟ هل أنت خائف من فعله وأنت عار ؟ اسقط عصا صدى الصوت واتخذ منى موقف المقاتل .

كراو : لابد أن تكون جذوراً ماضيًا على هذا الميزان ، ياليزر . متقهقر جداً. (ص٥٧).

ويأخذ هوس الآن المبادأة ويبدأ فى التحدث عن الجذور "مثل مطرب الأغنية الكئيبة للدلتا القديمة" . وتختلف روايته جداً عن رواية كراو : بدلا من مهاجمته ماضى منافسة، والذى هو وسيبقى فارغًا ، فهو يهاجم افتقار كراو إلى ماضى : عدم وجود جذور له. "ولأن العمر يتقدم به جسمانيًا "يصبح هوس" روح قديمة مهددة . مثل رجل مشعوذ" (ص ٥٧-٥٨) ويتلو تعويذه سحرية على كراو حتى يصبح تجسيداً لغويًا لنشأة موسيقى الروك الأمريكية . ولغة هوس هنا هى مجموعة من الأساليب المستوحاة من مصادر موسيقى الجاز والبلوز . وتقلد مفرداته القاموسية جنوب الرجل الأسود عندما يستثير ولادة الأغنيات الكئيبة ، وهى موسيقى متولدة عن "نحيب" العبد الأسود ، موسيقى التحرر ، "شىء ما" بالداخل لا يمكن لأى رئيس أن يلمسه". ويهاجم هوس كراو بالتراث والجوهر ، "انك تفتقد الأصل ، الوجه الأبيض" ولكن يظل كراو غير مكترث لرواية هوس ويرفض مطالب التاريخ : "إننى فى وقت مختلف:، يرد

على الحجة ، "اعرضه الآن" :

هوس : إنك تحب أن تمتطى ظهر رجل أسود مجانًا .

كراو : أنا لم ارتكب ذنبًا حتى استحضر الأرواح ! بارزنى بالحاضر ...

(ص٥٩).

ويقاطع الحكم هجوم هوس وينهى الجولة بالتعادل . "شيء مضحك . هناك شيء لا أستطيع فهمه هنا ... لا يمكننى التقدم أو التراجع عن هذا" (ص ٦٠) وما يعترض عليه الحكم هو ادعاء هوس الأصالة والصوت الأصيل والذى لا يتجزأ - وهو ادعاء سوف يدحضه فى الجولة التالية . وهوس الذى يعترف فى الفصل الأول بأنه قد خلق على يد بيكى والصناعة ، والذى يعترف بعجزه وارتباكه ويخبر حتى بيكى : "أنت تعرف أنك سوف تكون على ما يرام يا بيكى ، إذا كان لديك نفس . وكذلك أنا"(ص٣٧) ويضع فى الجولة الثانية ، كروح الماضى ، تجسيد الأصول . وهذا الموقف ومن خلاله ، فإن شخصية هوس ، والتى تصبح موضوع هجوم كراو المضاد فى الجولة الأخيرة من المعركة ، الجولة التى سوف تقرر من الذى سوف يحكم كملك .

وفى الجولة الثالثة فإن الواقع الجسدى لحلبة الرياضة يعود إلى مركز خشبة المسرح بينما يقفز كراو إلى العمل "راقصًا مثل محمد على" . وهوس الذى منذ بداية الجولة فى موقف الدفاع ، يستخدم قواعد المباراة نفسها كتكتيك لكى يقاوم النص المتوحش

لكراو . وهكذا فإن رطانة المعركة الجسدية تتواجد سويًا مع وحشية الهجوم اللغوى . ومن السخرية أنه فقط عندما يسمى الحكم كراو أخيراً كفائز بالجولة وهكذا بالمباراة ، يحدث فصل المسرحية الوحيد عن العنف الجسدى الحقيقى : ويطلق هوس الرصاص ويقتل الحكم .

وكما هو الحال فى الجولة الأولى ، منذ اللحظة التى يبدأ فيها كراو روايته - ومفردات قاموسه الموسيقية والمغوية - يصبح هوس عاجزاً عن الإجابة المبدعة . وتهدد أنماط كراو الإيقاعية والتى تنساب بتنويم هوس مغناطيسيًا والذى يقول لنفسه الكثير كما يقول لكراو ، "... هذه المرة أبقى صلبًا . لن تمتصنى إلى إيقاعات أصلية . أننى رجل نفسى . أصلى . أقف صلبًا". ولكن بالتحديد أصالة هوس ، المعلنة مرتان ، هى التى يشكك فيها كراو بصوت وأسلوب يصد الرفض .

كراو : ولذا فأنت تريد أن تكون من عشاق موسيقى الروك . ادرس الحركات . چيرى لى لويس . اشترى بعض الأحذية المصنوعة من الجلد السويدى . حرك رأسك مثل رود ستووارت . افهم المهام المطلوبة . ضع الصورة . أمامك . إيقاع الفانتازيا . الأمر كله فى الشوارع ولا يمكنك شراء الوقت . لا يمكنك شراء موسيقى الجاز . ولا يمكنك شراء الانزلاق . خذ أغنية الفانتازيا وليس هناك مكان للاختباء . (ص ٦١).

ويقدم كراو هوس كشىء زائد وغير أصيل . ويدعى كراو أن هوس ، ليس له صوت أصيل ولا واقع داخلى ، وهو يمارس فقط "صورة" إنه ليس أكثر من مجموعة من الأصوات الشعبية – "يحاول تدريب صوته لكى يبدو مثل الضفدعة . يبدو مثل ديلان، صوت يشبه الطعنة" (ص ٦٢) – تركيبة منتشية من الحركات والإشارات مأخوذة عن النجوم "الحقيقية" (حقيقية بمعنى أصيلة وأسماء فعلية للمغنيين الذين يتعرف عليهم الجمهور) وينجز كراو الآن الحركة الفائزة بالهجوم على رجولة هوس ، وأصلا عجزه الفتى بعجزه الجنس : "مازال متصلبًا ولكن لا يبتكر" . ويصف كراو هوس بأنه شخص متقلب عاجز ، يرتدى عباءة الموضة الحديثة ("يرتدى شعر أشعث الآن" ، ممزقًا أربًا من خلال محاولته أن يكيف صورته المولفة بإيمان فى المنشأ والصوت المخلص .

كراو : ليس بوسعه تجميعها بالرغم من كل محاولاته . لا يمكنه ذلك خوفًا من الموت . الخوف من أنه ينشق إلى حزأين . ينشق إلى ثلاثة . أو أربعة . ينشق ويموت ويصرخ من أجل ما هو أكثر . يصاب وينزف على الأرض . الجميع ينزف ويتبدد ويحاول التسجيل . (ص ٦٢).

وهكذا فإن شخصية هوس تنزل إلى مزيج من الموضة والشفرات الثقافية ، ليس أكثر من تعبير عن عصره .

ولايدعى كراو أبداً أصوليته . ويرفض التجاء هوس إلى الجذور بانكار الصلة بين الجذور : "إننى فى عصر مختلف" . ويعرف أنه سطحى تمامًا ، ليس أكثر من صورة

عن عصره . وهوس وكراو عند شيبارد هما محاربين / شعراء يمثلان وينالان القوة من خلال اللغة . كما قال شيبارد عن كراو : "يتفوه بكلمات أصبحت سلاحه". ولكن هناك معنى، يصاغ هنا من قبل كراو ، حيث يسبق أسلوبهما ولغتهما ويتحكم فيهما . وهما قادران فقط على الابتكار فى مدى أسلوب اللغة ومعايير العصر الذى يمثلانه أو يجسدانه . وكلتا الشخصيتان محبوستان داخل عالم "أصواتهما" المتباعدة ويحدد مصيرهما الأحاديث المتباعدة لكليهما . ويعد خسارة هوس لمباراة الأسلوب يحاول أن يتكيف مع الحديث السائد الجديد . والذى يمثله كراو - لكى يتحرك إلى الأسلوب الجديد ، ولكنه يفشل فى النهاية . " إننى لست أنا" يدرك ذلك ويختار الخروج بنفسه "بالأسلوب القديم".

ويضع موت الحكم هوس خارج اللعبة . وإنه لم يعد لاعبًا بل أصبح مثل كراو غجريًا خارج القانون ومعتمداً على نفسه . ومن الطريف أن هوس لم يقتل كراو ، ويقول هوس والبندقية مازالت فى يده "لابد أن أقطعك نصفين الآن . ولابد أن أقطع حلقك بمجرد ما تمر من الباب". وبدلا من قتله ، يقدم هوس لكراو "أرضه" - أى شىء . كله لك" - إذا علمه كراو . "فقط ساعدنى على تعلم الأسلوب" (ص ٦٣ - ٦٤) ومع هذا الطلب ، يعترف هوس ليس فقط بهزيمته ، ولكن بهزيمة القيم ، واللغة والأسلوب الذين قد جسدتهم .

هوس : كيف حدث هذا ؟ ... كل شىء كان يسير على ما يرام . لقد كان كل شىء تحت بصماتى . والآن فقدت السيطرة . إننى اجذب وأدفع

من صورة إلى أخرى . ولاشيء يأخذ شكلاً صلبًا . ولاشيء مؤكد ونهائى . أين أقف ! أين أقف بحق الجحيم!(ص٦٥) .

لقد دمر هجوم كراو اللغوى شخصية هوس ، و"صورته" وسلاحه : وهو الكلمات . ويترك بلا أى ثقة - "لاشيء يؤكد وجوده" - فى أزمة القلق النفسى ، ويطلب إعادة بناءه بالأسلوب المتحكم الجديد ، حديث القوة . وهكذا يتحرك الحديث نفسه إلى مركز خشبة المسرح . ويصور الجزء الأخير من المسرحية عملاً وحشيًا من الانتقال الفاشل عندما يحاول المنتصر الصغير القاسى أن يعيد بناء الملك المقهور فى صورته البصرية والصوتية .

وفى وصف شخصية كراو ، ادعى المؤلف شيبارد أنه "لا يقصدبهزة الشخصية أى شيءإنه ببساطة تتبع غرائزه الهمجية جداً"عندما رسم شخصيته ولكن قوة كراو هى أكثر من مجرد العمل من خلال "الغرائز" الشخصية . وليس كراو شخصية تجسد فكرة ويطابق ويلكوكس قوته مع الحديث اللاأخلاقى فيما بعد الحداثة الذى يجسده ، وهو حديث الطرد و"القسوة" . ولا يتطور ، كراو خلال المسرحية ويتعرف عليه الجمهور بنفس الطريقة التى يتعرف بها هوس : من الخارج . فتجهيزه الخطير ، ومشيه المتعجرف ، ومضغ اللبان ، وخاصة رطانته الباردة والمشوشة - هى المفاتيح الوحيدة إلى شخصيته ، وهى شخصية . ويظل كراو بارداً ولا يتحرك و"قسوته" هى التى تحدد شخصيته . " وهو كذلك أيها الملك الغجرى ، أين قلبك الحقيقى ، "هكذا يسأل هوس فى البداية ،

حتى قبل أن يصل كراو". دعنا ننزل . إنك تحكى قصة عظيمة . معك الضوء الحقيقى ولكن أين قلبك . هذا هو السر كله ... ليس هناك أى قلب للغجرى . مجرد عظام" (ص ٣٢) إن إحدى وظائف الحكم أثناء المباراة هى عد النقاط "فائز وخاسر بعيداً عن حالة المجال الحيادى" بمعنى حالة الحياد العاطفى. "أقول إنك بالفعل قد غيرت اتجاه الزئبق فى الجولة الأولى" (ص ٥٠) هكذا يخبر كراو هوس حتى قبل بداية المباراة . ويظهر ضعف هوس وإنسانيته بشكل متكرر من خلال الطريقة التى يعيد بها كراو خلقه. "لايمكنك فعل ذلك!" يخبره هوس عندما يعيد كراو اختراع تاريخه كقصة خزى واذلال . "التاريخ لا يقطعه . التاريخ فى الجيب" (ص ٥٤ - ٥٥) ولكن التاريخ ليس "فى الجيب" ، وليس نصًا مغلقًا أو مكتوبًا ويبرهن كراو على أنه ، مثل الهوية الشخصية ، يمكن إعادة كتابته وفى الحقيقة يعاد اختراعه مع كل أسلوب فى إعادة الحكى . وهجوم كراو المتواصل على ماضى هوس وعلى رجولته يهدف إلى التأثير العاطفى . وحيث إن الحقيقة هى دائمًا تقريبية ، وهكذا غير متصلة ، يصبح الرفض مستحيلاً . ويحرك الحكم أساليب كراو اللغوية "لكمات جسدية نظيفة وجيدة . لكمة لطيفة من الشمال مباشرة من الكتف . لو أنك قد اهتززت على كعبيك" (ص ٥٦) إنه **تأثير** هجوم كراو ، وليس جوهره ، الذى يحسب : والتأثير هو اجبار انحراف هوس عن "حالة المجال الحيادى" ويظل كراو مع ذلك غير متأثراً خلال المسرحية . فهو يرفض التوسل إلى ضميره أو المعصية ولا يجادل أبداً مع الحكم ، محصن ضد الافتراءات

والتهديدات . "*إن الصورة هى أدوات بقائى على الحياة*" ، هكذا يخبر هوس فيما بعد ، وهذا هو كل ما نستطيع معرفته عنه.

وحديث كراو هو حديث بارع وبلا مسافات ومغلق - ويستطيع أن يدمر ويعيد بناء الهوية . ويشترك إيقاعه وأيضًا استخدامه للرطانات المتجمعة فى الكثير مع الهجوم اللغوى لجولدبيرج وماكان فى مسرحية **حفلة عيد الميلاد** لبينتر . وهناك أيضًا لغة العصابات التى تأخذ شكل خطب الكلام المسهبة القاسية والمنومة مغناطيسيًا التى فيها تدمر رطانة القوة "الدخيل" الذى يأتى من خارج العالم السائد . واتهامات جولدبيرج وماكان ضد ضحيتهما ستانلى ، هى اتهامات غير منطقية وتتسم يالغلو ، وتظهر عدم الاكتراث بالحقيقة ، وتعيد خلق الواقع بشكلها اللغوى الخاص . ومثل كراو، يبحث جولدبيرج وماكان عن التأثير العاطفى ويجعلان ستانلى ينحرف عن "حالة المجال الحيادية" - إلى نقطة فقدان مقدرته على الكلام بينما يبقيان هما أنفسهما عير عاطفيان وباردان . وعلاوة على ذلك ، مثل كراو ، يحاول جولدبيرج وماكان أن يعيدا خلق ضحيتهما بصورتهما الخاصة من خلال نفس اللغة التى دمرته . ولكن بينما تنجح عصابات بينتر فى إعادة البناء ، يفشل كراو .

ومع قتل الحكم ، يضع هوس نفسه تحت سيطرة كراو ويرجو أن يعاد خلقه فى صورة كراو . وما يحدث بعد ذلك هو محاولة إعادة بناء الهوية من خلال الصور السطحية للأسلوب ودروس كراو ، مثل صورته ، كلها تركز على الوظائف المادية الخارجية :

عينان هوس (النظرة) ، مشتبه ، وحركات جسده . "لابد أن ننزل بأنماطك ، ياليزر،.. اعد برمجة الشرائط ... هز الصورة" (ص ٦٨ - ٦٩) وعلى الرغم من أن هوس يحتج بأنه ليس "آلة" ، فإن دروس كراو تعطى بمصطلحات الحاسب الآلى . "ابدأ بشاشة نظيفة" هكذا ينصح كراو بينما يحاول اخراج **لوح أملس** "أبيض" يمكن أن يطبع عليه أسلوبه الخاص . ويضع كراو هوس من خلال عدة تمرينات هدفها جعله بارداً وبلا شفقة . "كن حقيراً . هناك شفقة أكثر من اللازم ، يا رجل . تعاطف أكثر من اللازم... بحث أكثر من اللازم . وليس لدى إجابات ... اقتل فقط بالعينين" (ص ٦٦) ويعلم هوس أن يضبط حركات جسده مستخدمًا تعبيرات عنيفة وغير طبيعية ، وتوازى التأثير الذى يبحث عنه . "أخرج أسنانك . شد من أذنك . شد أنفك ... شد أحد خديك وارخ الآخر . اسحب فخديك إلى أربطة الساق . اجعل كل شيء يتحدث لغة" (ص٦٨) وتتضمن دروس كراو أن جوهر الأسلوب المسيطر يكمن فى "لغته" ذات الشكل الفاصل، وإن هذا الأسلوب هو الهوية ، وليس نتيجة للهوية .

وفي ذروة إعادة تعليم هوس ، يحاول أن يرى نفسه فى صورة كراو . وهو يركز ، يبدأ فى التقاط صورة لنفسه والتى هى "تشبهنى فقط عندما كنت أصغر . أكثر خطورة ... بلا شك . لا خوف ..." وفى هذه النقطة تحدث عملية مزدوجة على خشبة المسرح . وفى منولوج طويل ، يصب هوس "أنا" الجديدة التى استحضرها ، والتى هو يخترعها (من أجل الجمهور الذى لا يرى هذه "الرؤية" ، من خلال تعبيرات الوصف نفسه . وباستخدام تعبيرات تعويذية منقوصة ، يخلق هوس هوية جديدة . ولكن الأوصاف كلها تفاهات ، مفاهيم زائفة عن الرجولة البطولية :

هوس : وضيع ، وقاس وبارد . لا يمكن لمسه ... صادق مع قلبه . صادق مع صوته. كل شيء كامل ولا يهتز .. يعرف مصيره . فيما وراء الشك.

شجاعة صادقة فى كل حركة ... يعرف أين يقف . يعيش بشفرة . شفرته الخاصة ... بنطق بالصدق بدون المحاولة . لا يمكن أن يفعل أى شيء زائف ... مات الف مرة ... لا يحمل أى ضغينة. ولا لوم – ولا ذنب .. يتخطى الدموع . فوق الألم من أجل العالم بلا شفقة . غير مكترث ويركب حالة من الكياسة .

وبالتوازى مع هذا الابتهال المبهم من الأعمال البطولية ، يظهر أربعة رجال : شيين، ستارمان ، دوك وجالاكتيك چاك ، على خشبة المسرح "فى جماعة مترابطة" يرتدون بدل بيضاء مع ألوان قرنفلية حمراء فى طية صدر السترة . وفى "حركات مصممة للرقص تشبه الفرق الموسيقية القديمة" ، يبدأون يغنون ببطء "نغمات موسيقية متجانسة". أى أنه بينما يرفض هوس هويته الإنسانية القديمة ويحاول بناء هوية جديدة باردة وبلا شفقة "أنا" فإن الجمهور يشاهد ويسمع "لحن رباعى لدكان الحلاق" قديم رهم يغنون أغنية عاطفية متجانسة وجميلة . وملابس الحفلة الجميلة للرباعى ، وحركاته المتزامنة ، ونغمته العاطفية والوقفة الجماعية المترابطة ، كلها تمامًا على العكس من الشخصية التى يحاول هوس أن يرتديها "مثل بدلة من الملابس" (ص ٧١) . وهم ينتمون إلى ماضى كان فيه تجانس الحركات والصوت يلقى تقديراً أكثر من صفات الوضيع والقاس

والبارد" . والأمر كما لو أن المغنيين يأتون من ماضى هوس ، على الرغم من جهوده للتغير والتوافق مع حاضر كراو ، والأصوات الوحيدة التى يمكنه أحداثها ترتبط بالتراث الماضى . وهكذا ، يساق هوس "القديم" فى اكليشيه بصرى من التجانس ، بينما يشكل هوس "الجديد" من خلال أكليشيهات لغوية من القوة . ونتيجة لذلك ، يصرخ هوس . فى منتصف حواره مع نفسه : "إنه ليس ! إنه ليس أنا ! إنه ليس أنا !!" ومع هذا الإدراك بأن الشخصية التى كان يتصورها ليست ولا يمكن أن تكون شخصيته ، ينهار هوس .

ويعمل هنا رباعى الغناء فى تجانسهم القديم بنفس طريقة الشخصيات المزدوجة لكاسبار فى نهاية مسرحية هاندك . فهناك نجد الأشكال المزدوجة تمزق تفاهات كاسبار الساقطة فى النظام من خلال ضجتهم الفوضوية والأولية والتى تبدو أنها تأتى من كاسبار الحقيقى الداخلى . وهناك يحرضون كاسبار على التمرد ضد لغة الملقنين القسرية والمعيارية ويحتضنون موته . وهنا تحدث نفس العملية ولكن فى الاتجاه المعاكس . ويقدم مغنيو شيبارد الأربعة التجانس والعاطفة والمجتمع فى مواجهة السطحيات الخاصة الممزقة لهوس الجديد . والنتيجة هى اغراء هوس برفض "ملقنه" وانتحاره فى النهاية .

وتتضمن فى هذه الصورة المزدوجة للتجانس والفصل تعارض عالمين أو شكلين من اشكال التعبير والخبرة . ويتعرف ويلكوكس على هذا التعارض وفقًا للحداثة / ما بعد

الحداثة. ويصور شيبارد بطريقة مسرحية عملية التباعد أو الإحلال ، ولغة وروح هوس كما تقدم في الفصل الأول تحل محلها أسلوب وقوة كراو . ولكن لا تنتهي دورة التغيير هنا . ومع نهاية المسرحية يتضح أن كراو أيضًا شخصية مؤقتة وأن قوته تقريبية . وشيين الذى ينظر إلى جسد هوس الميت يطلق عليه "مسجل حقيقى" الذى قد "سار طريقًا طويلاً . ليس مثلك . لقد كسب أسلوبه" ويهاجم كراو بأن هوس قد عاش أكثر من وقته وأن "قوته كانت "تتراجع" ولم تعد لها صلة به. "الآن تنتقل القوة وتستقر حتى تهب رياح أشد"، هكذا يتنبأ كراو . "ليس فى حياتى سوى واحدة قد أتت. وكل الآخريات بعد ذك . أيادى متغيرة ليس رقصة الثعبان للسماء" . ويفهم كراو بأنه يسيطر فقط على "القوة" حتى تأتى لتحل محله رياح مختلفة ، أو أسلوب جديد، أو حديث مسيطر آخر ، وعبارة "ليس فى حياتى" تتضمن أن **"الرياح الأشد"** ليست مسألة الغجرى الوضيع أو الموهوب ، ولكنها مسألة المسجل من جيل المستقبل ربما "وكل الآخريات بعد ذلك" سوف تجسد كلها مرة أخرى الشفرات الثقافية ، الأسلوب ، حديث عمرهما . ويرى كراو نفسه كممثل للحاضر ، ويجسد المصطلح المتحكم الذى هو تقريبى دائمًا ومتغير ويغير جلده كل فصل "مثل رقصة الثعبان للسماء". ويقول كراو فى إحدى سطور المسرحية الأخيرة "هذا زمنى ، يا راعى البقر وأنا فى منتصفه" (ص ٧٥) . ويهزم هوس لأنه هو الماضى ويتم التعرف عليه بإشاراته وذكرياته وقيمه وعمره . ولقد فقد "القوة" لأن القوة قد تغيرت وهو لم يعد يستطيع أن يتغير معها . وتساق هذه "القوة" من قبل شيبارد وفقًا لـ ومن خلال

الأسلوب واللغة أو بشكل أوسع الحديث الثقافى . "إنك تتكيف بشكل رائع . تتكيف بشكل بصرى " (ص ٧٣) ، هكذا يقول هوس بمرارة وهو ينسب هزيمته كفشل إلى "التكيف" لكى يمتص ويصبح أسلوب ولغة اليوم . ولكن هزيمة هوس تتضمن طبقة اضافية ، تركيبة اضافية من الصور .

وكما أشرت من قبل ، فإن هوس يصور ليس فقط كنجم من نجوم الروك ولكن أيضًا كمجرم ، راعى بقر يدعى أن :الغرب ملكى" (ص ٢٠) ويستحوذ الغرب على شيبارد فى كثير من مسرحياته . وأول مسرحية أخرجت له كانت بعنوان **رعاة البقر** ، وتحتوى الآخريات على شخصيات غريبة تحمل أسماء مثل سليم (**فم راعى البقر**) ، دودج (**الطفل المدفون**) ، كودى (**جغرافيا الحالم الحصان** ، وهذا هو الاسم الحقيقى لمنقار الجاموس والتى نوقشت أيضًا فى **أسنان الجريمة**) أو سيسكو والطفل (**اليد المخفية**) ، ومن خلال وصف الشخصيات ، ومناظر الطبيعة الصحراوية ، والإشارات التاريخية ، واللغة ، يثير شيبارد بشكل متكرر إحدى الأساطير المهمة عن النفسية الأمريكية وهى اسطورة قد دعمت صورها الثقافية الشعبية الأمريكية ولكن روحها وجذورها ، يبدو أنه يقول ، قد فشلت فى تقوية المجتمع الأمريكى . ويرتبط هوس بشكل محدد مع صور هذا الغرب الأسطورى . ويتعرف عليه كراو فى الحال على هذا الشكل ومن البداية يطلق عليه "ليزرز" وهو يستحضر البنطلونات الجلد التى يرتديها رعاة البقر أو العاملون فى مزارع الماشية . وتستفز أسماء هوس وشيين بشكل واضح الخيول ورعاة البقر والهنود . وفى أغنية "القاتل البارد" يتغنى هوس بـ " "البندقية

الباردة" السريعة لسان الحية وسحر السير المشدود فى طرف السوط" (ص ١٣) .
ويسمى بيكى عدم صبر هوس "حمى الطرد" (ص ١١) ويحذره بأن "تحمل بندقيتك حيثما تذهب" (ص ٢٨) . وذكريات هوس عن العالم "خارج اللعبة" العالم الذى يقول بيكى أنه قد تغير كثيراً ، يتضمن "الفلاحين ... المزراعين ، رعاة البقر ، المساحة المفتوحة،" والتى يطلق عليها جميعًا بيكى "رقص الزمن القديم" (ص ٢٩) وتضع هذه وإشارات أخرى هوس مع راعى البقر والغرب . ولكن جزء واحد فى المسرحية يربط بشكل محدد هذا الماضى الأسطورى ، أو إلى حد ما فشله با "القوة" التى تتحول وتضيع بالنسبة لهوس .

وهناك جزء واحد فقط بين هوس وكراو حيث يظهر كراو بعض الضعف ويشعر أنه "يخسر المباراة" . وقبل أن يصل الحكم ، يتناوش ويتصارع المتنافسان لغويًا ويحاول أن يتحسس كل منهما الاخر . وفجأة ، ينتقل هوس من صوته إلى "صورة غربية نوع من الكاوبوى الغربى" . ويقول "كلب صغير مثلك ، فى ولاية يوتاه نستخدم نوعك كطعم لحيوان الظربان ونلقى بالظربان بعيداً":

كراو : الرمى إلى عينى الثعبان الان ، ياليزرز .

هوس : ولذا فقد قامرت باستثمارك التافه من أجل الحسم بقضمة . أليس هذا مثيراً للشفقة . لقد قلت ذلك من قبل وسوف اقوله مرة أخرى . مثيراً للشفقة .

(ويصبح كراو عصبيًا . ويشعر أنه يخسر المباراة) ...

سوف نسحبك فى الشوارع من أجل قطعة معدنية . الآن . لا تبدو حتى الحصان . نكسر فقط ساقيك ونتركك للحم الكلاب .

كراو : هذا تقريبًا كل ما ستناله فى ثانية . غيره الآن من الأفضل ، ياليزرز .

ومع هذا الاقتراح ، يتحول هوس إلى أسلوب رجل العصابات فى العشرينيات ويخبرنا شيبارد "يبدأ كراو فى الشعور بشقة أكبر الآن بأنه استطاع تغيير هوس"(ص٤٨) فلماذا هذا الخوف المفاجىء من جانب كراو ؟ هل هناك قوة ما متوارثة فى أسلوب الغرب والتى تهدده ؟ ويبدو أن صوت الغرب يحمل سلطة وقوة والتى ، لو كان هوس متحدثها الأصيل ، ربما أصبحت تشكل خطراً على قوة الحاضر والتى يستخدمها كراو . ولكن تتم مناورة هوس بسهولة من ذلك الصوت بالتحديد لأنه ليس متحدثه الأصيل لأن الغرب ، فى عالم هذه المسرحية ، ما هو إلا أكثر من "أسلوب" وهى صورة قد أقرزت وبليت بسهولة . وهكذا فإن استحضار صورة ومصطلحات راعى البقر واللتان تزركشان خلال المسرحية تظهران على أنهما عاجزتان ومؤقتتان كهوس نفسه . وهذه المناشدات للجذور والمصادر لاتستثير "الغرب الحقيقى" (كما وضع شيبارد عنوانًا لمسرحية أخرى من مسرحياته) ، ونتيجة لذلك يشكك فى الأصالة أو الاتصال بالأسطورة نفسها .

وهناك "أسطورة" أخرى فيما تبدو قد أخذت مكانها . وعلى أية حال فقد شكل هوس على يد "الصناعة" وأصقل ووجه على يد بيكى والجداول . والآن سوف يرث كراو نفس المصير : حيث إن فوقهم تكمن واقعية صناع الصورة الأخيرين ، الذين يقتلون النجاح . ويقول هوس لكراو قبيل انتحاره "آمل ألا تنظر نفسك أبداً من الخارج" ، انظر إلى نفسك فى ضوء حقيقتها :

كراو : مثلك ؟

هوس : مثلى ... نعم . تفوز . بكل هذا . الجسد والروح . كل هذا الذهب غير المنظور . كل هذه المجموعة من العذاب . كلها لك . (ص ٧٣)

ومع انتحار هوس "بالأسلوب القديم" تنقل بيكى فى الحال اخلاصها إلى كراو . وتقول "لدى شعور أنك سوف تأخذه". ويقبل كراو بيكى كشىء يحق له امتلاكه ، ولكنه يطرد العجوز شيين والذى يسميه "راعى البقر" وهكذا يطابقه مع هوس . وفى الإشارة الأخيرة من المسرحية ، يقذف شيين بمفاتيح سيارة هوس مازيراتى عند أقدام كراو ، وينحنى كراو لكى يستردها . وهكذا فإن العالم لا يدمر بسبب موت هوس . ولكنه يستمر فى نفس المازيراتى ، بنفس الرغبة فى النجاح ، تتحكم فيه نفس "الصناعة" التى تؤثر فى نفس السندات والأسهم ، وفى غياب أى من الصوت الثقافى المهم أو الحديث التاريخى البارز ، فإن كل ما يتبقى هو "رقصة الثعبان" فى تغيير الأساليب التى سوف تشكل ، بالتتابع ، إلى صياغة النجاح . "إنك أنت الفائز وأنا

الخاسر" يقول هـوس لكراو ، ولكن بالرغـم من أن الصوت والأسلوب قد تم تعديلهما ، تظل اللعبة كما هى .

الخاتمة

إن عنوان مسرحية هاندك الثانية الكاملة **الرحلة عبر بحيرة كونستانس** تشير إلى أغنية شعبية فى القرن التاسع عشر للشاعر جوستاف شواب Gustav Schwab ، **الراكب وبحيرة كونستانس** . وتحكى هذه الأغنية عن فارس أبحر عبر بحيرة كونستانس المتجمدة على ما تبدو فقط لكى يعلم ، عند وصوله الجانب الآخر ، أن الجليد الذى ظن أنه صلبًا كان أقل من بوصة فى السمك . وعند سماعه هذا ، يسقط ميتًا من الخوف . وفى مسرحية هاندك تشير هذه الصورة إلى "الجليد الرفيع" فى العقلية ، الهاوية التى بدون معرفتنا لها ، تكمن تحت أنظمة العلامات التى نظن أنها صلبة وحقيقية . ويفسر بوثو ستروس Strauss التشابه بطريقة فظة :

> يسير الإبحار فى خط متواز مع وظيفة القواعد اللغوية لدينا ، ومع نظامنا فى تناسق الرؤية والمعنى وفى قوة منطقنا الواعية واللغوية وهو نظام مؤقت يمكن النفاذ منه والذى خاصة، عندما ، كما هو الحال فى مسرحية هاندك ، **يصبح مدركًا لوجوده** ، تهدده ... الشيزوفرانيا والجنون .

إن الطبيعة غير الواعية لافتراضاتنا عن اللغة هى هنا النقطة الهامة ، الجنون الذى يهدد - مثل "جنون" كاسبار ، عندما يرفض نظام الكلام القسرى للملقنين - ربما يفضل على طغيان الوعى السابق تنظيمه . ومحاولة جعل الأخطار الكامنة فى افتراضاتنا غير المدروسة واضحة ، وكشف "الجليد الرفيع" للتقاليد ، هى إحدى

الصفات المشتركة بين كل هذه المسرحيات . والصفة التى تتقاسمها مسرحيات عديدة فيما بعد الحرب تكشف عن قلق كامن يتعلق بقدرة الإنسان المعاصر لتحديث مصيره فى مواجهة التعرض المتخلل للغة وتلاعبها . ويوجد التكاثر اللغوى فى التوالد السريع لزوايا الكلام والشعارات عن طريق الوسائل الإليكترونية ، والتكنولوچيا المتقدمة والصحافة بسهولة التى تغزو معها الدعاية التجارية والسياسية كل منزل ، وفى البيروقراطية المتزايدة للمجتمع ، الذى من نواتجه تقسيم الأشياء إلى أجزاء والرطانة المتخصصة . وعلامات هذا الغزو ، السرعة والتكتل الآلى ، تلاحظ بشكل حاد فى سبيل الكلام المخبول عند أيونيسكو فى **السبراتو الصلعاء** و**الدرس** وعند هاڤيل فى التكرار الآلى للرطانة الرسمية ، كما لو أن الآلة قد برمجت على "إعادة اللعبة" فى **حفلة الحديقة** . والسرعة التى بها تخرج الأكليشيهات والرطانة الجديدة فى العملية ، والطبيعة المجهولة والتى بلا تراث لهذا الفيضان اللغوى ربما تكون مسئولة عن حالة "الغثيان" التى مر بها كثير من كتاب الدراما الذين قد ناقشتهم عندما واجهتهم الحاجة لتعديل كلام العامة إلى تعبير خاص .

ومن الطريف وليس من قبيل المصادفة ، أن كل المؤلفين تقريبًا الذين درسناهم هنا قد كتبوا مسرحياتهم التى تدور حول اللغة فى بداية أعمالهم. ويتطور أغلبهم فيما بعد، فى اتجاهات أخرى ، فالبعض يهجر تمامًا الفن المسرحى الذى يدور حول اللغة والبعض يحول هذه الاهتمامات إلى انتقادات اجتماعية أوسع . ويبدو من المحتمل أن أحد الأسباب لهذا له علاقة بالمواجهة الأولى لكاتب مسرحى شاب مع وسيلة عمله

ولغته وإيجاد الكلمات ملوثة بالشعارات كلية الوجود وتفاهات الدعاية التجارية والسياسية ميالة إلى تشكيل سلاسل لغوية أتوماتيكية مثبتة مع بعضها "مثل أجزاء منزل الدجاج جاهز الصنع" كما يقول أورويل Orwell لدرجة أن مقاومة اللغة للمعنى الشخصى أصبحت واضحة بشكل مؤلم . ويشهد على هذا ، على سبيل المثال ، من خلال حالات الغثيان والدوار المبتلية باللغة ، وإدراكه أن الكلمات "قد أصابها الجنون" والذى أدى إلى كتابة مسرحيته الأولى . ولقد مر بينتر بحالة مشابهة ويصفها :

إن مثل هذا الوزن للكلمات يواجهنا يومًا بعد يوم الكلمات التى تنطق فى سياقات مثل هذه ، الكلمات التى كتبتها أنا وكتبها آخرون ، أغلبها مصطلحات شاحبة وميتة ، أفكار تكرر ويعاد ترتيبها بلا نهاية، وتصبح تافهة ومبتذلة وبلا معنى. وبعد هذا الغثيان ، يصبح من السهل جداً أن تقهر وتصاب بالشلل . وأتصور معظم الكتاب يعرفون شيئًا ما عن هذا الشلل . ولكن إذا كان ممكنًا مواجهة هذا الغثيان ومتابعته كلية، فمن الممكن عندئذ القول بأن شىء ما قد حدث، وأن شىء ما قد أنجز.

وما ينجزه بينتر "بمواجهة " غثيانه هو اتهام مصدر هذا الغثيان . ويذهب هاندك بعيداً إلى درجة أنه يوحى بالغثيان كإستجابة مناسبة للتلاعب باللغة : "لابد للإنسان أن يتعلم كيف يصاب بالغثيان من خلال اللغة كما يحدث لبطل **الغثيان** عند سارتر من

خلال الأشياء . وعلى الأقل فإن ذلك يكون بداية للوعى". وفى مسرحيته الإذاعية **كل الذى يسقط** (١٩٥٦) ، يكتب بيكيت فى مسحة خفيفة عن غثيانه ، عن الشعور "الموجع جداً" الذى ينشأ عن سماع الطريقة التى تكلمنا بها اللغة :

السيدة رونى : لا . لا . إننى مندهشة ، اخبرنى كل شيء وبعد ذلك سوف تستمر ولن نتوقف أبداً ، لن نتوقف أبداً حتى نصل بأمان إلى الجنة . (صمت).

السيدة رونى : لن نتوقف أبداً ... فى أمان إلى الجنة ... هل تعلمين أن المرء أحيانًا يعتقد أنك كنت تتصارعين مع لغة ميتة .

السيدة رونى : نعم حقًا ، اعرف تمامًا ما تعنيه . لدى غالبًا هذا الشعور ، إنه موجع جداً بشكل لا يمكن الافصاح عنه .

السيد رونى : اعترف أنا نفسى أنه كان لدى أحيانًا ، عندما يحدث أن أسمع ما أقوله .

ولكن هل يستطيع المرء فعلاً تصوير اللغة ، واخطارها **من خلال** اللغة ؟ مثل هذا الإجراء يمكن أن يقود إلى مثالية معينة ، ويغرى بخطورة الدائرية . إن استخدام اللغة لنقد اللغة - كما كان ويتجشتين مدركًا ، وهنا تكمن إحدى انتقاداته الأساسية لموشنر- يمكن أن يكون محبطًا للذات . والتراجع الحتمى الذى ينشأ عن هذا ، هو مع

ذلك يقل إلى حد ما باعتناق الوسائل الدرامية التى من خلالها تكتسب اللغة **الموضوعية** .

وملقنو هاندك من غير جسد الذين يمثلون المعايير الاجتماعية ، وأوامر الكلام (**كاسبار**) ، و"رجال المنظمة" عند بينتر والذين هم وسيلة إلى القيم والمصطلحات المعززة اجتماعيًا (**حفلة عيد الميلاد**) ، وعبد الآلة المنحط انسانيًا عند هاڤيل بلوديك والذى يصبح فى النهاية متطابقًا مع الرطانة التى يطلقها (**حفلة الحديقة**) ، وإعادة التمثيل غير الواقعية والتى بلا تعليق لعالم الكلام المصنوع فقط من التفاهات والاقتباسات عند كروتز ويوند - جميعهم يعملون كأشياء درامية من خلالها يختبر ويمثل عمل للغة.

وعلاوة على ذلك ، هؤلاء الممثلين الموضوعيين للغة يساعدون فى تحديد مكان مصادر تحريف اللغة داخل سياق اجتماعى أكبر ويشيرون إلى الصلة الحتمية بين اللغة والقيم ، بين خيارات الكلام والأخلاقيات . والملقنون ، الأستاذ عند أيونيسكو ، وجولدبيرج وماكان ، وبلوديك ، جميعهم يعبرون عن أرائهم وبصوت حديث سياسى أو اجتماعى مسيطر . ومن ناحية أخرى ، فإن شخصيات كروتز ، وبوند وإلى حد ما ماميت يجسد من شخصية الانحطاط الجسدى والأخلاقى للمحرومين من الحقوق الاجتماعية ، أو فى أى حالة يفتقرون إلى خيارات الكلام أو اللغة "المملوكة" . ولكن الصراع فى هذه المسرحيات ليس فقط على اللغة ، ولكن أيضًا **من أجل** اللغة - من أجل الاستحواذ على اللغة . ومعارك اللغات بين مارثا وچورج (**من يخاف فرچينيا**

وولف؟) أو هوس وكراو (**أسنان الجريمة**) تساوى الواقع مع الحديث الذى يعرفه بشكل ضمنى . وتتم صراعات القوة ليس من خلال ولكن داخل اللغة . والأرضية التى عليها تحدث هذه الصراعات هى التقاليد الاشارية واللغوية الموجودة فى عالم الجمهور .

ولا يظهر العدوان اللغوى ويناقش فقط فى هذه المسرحيات ، ولكنه يمارس أيضًا على الجمهور . ويسحب الجمهور إلى النص ويخضع من خلال اللغة بوسائل موازية لمعاناة الشخصيات . وقد كتب هاندك المسرحية المثالية لعذاب مثل هذا الجمهور فى **إغاظة الجمهور** ، حيث تصبح العادات وقابلية التعليم عند الجمهور هى مادة الدراما وموضوع اساءة معاملة الممثلين . ولكن اساءة معاملة الجمهور من خلال التلاعب اللغوى يتضح أيضًا فى نص التقطع **لكاسبار** ، فى مشاهد العذاب اللغوى المهيجة والمبهمة فى **حفلة عيد الميلاد** ، فى الرطانة الغامضة ، أو الاختراعات اللغوية ، فى **المذكرة** ، **وجلينجارى جلين روس** أو **أسنان الجريمة** . وهذه الوسائل تبعد وتحبط بشكل متعمد الجمهور وهكذا ترسى علاقة من العداء بينه وبين اللغة . ولا يصبح الجمهور هو الضحية فقط ، ولكنه يرمى به أيضًا فى دور الشريك فى الحدث . ولأنه من خلال وعى الجمهور يصبح تعذيب الشخصيات ممكنًا وذو معنى . ويتعلم كاسبار تركيبات قواعدنا والأقوال المأثورة عن النظام ، ويهاجم ستانلى (حفلة عيد الميلاد) بأكليشيهات ، وحقائق بديهية ، وابتذالات المستهلك المأخوذة من عالم الجمهور ، وتشير الحماقات اليائسة لشخصيات كروتز إلى الجمهور الراقى لغويًا الذى يفهم بمفرده ما لا تستطيع الشخصيات أن تبدأ بقوله ، والتى يشبه تفوقها اللغوى ذلك الذى يمتلكه كويت

الزعيم القوى لهاندك ويصبح هو الأرضية التى يقاس عليها فقر الشخصيات . وتتطلب هذه المسرحيات مشاركة الجمهور النشطة فى فهم الأنظمة التى تحدده بدرجة لا تقل عن الشخصيات التى على المسرح . وإذا استطاعت قوة اللغة أن تدمر فلابد أن يساهم الجمهور فى تلك القوة وهو نفسه يقع فى براثنها . ربما تكمن أخطار فهم اللغة وإدراكنا لقوة سيطرتها على حياتنافى تلك الفجوة التى تفصل جمهور المسرحية وتميزه عن شخصيات المسرحية رغم تشابهه معها .

المحتويات

رقم الإيداع ١١٤٥٣/ ٢٠٠٠
I.S.B.N.
977-305-241-9
مطابع المجلس الأعلى للآثار

